



**L'objet, la figure et l'entour : Essai sur l'objet pictural réel à partir des conditions et des modalités de mise en oeuvre de l'entour ; l'entour étant entendu dans différents sens : le fond, l'environnement spatial et le contour : Corpus d'artistes de référence : Pierre Bonnard, Giorgio Morandi, George Segal, Pablo Picasso**

...

Lionel Balard

► **To cite this version:**

Lionel Balard. L'objet, la figure et l'entour : Essai sur l'objet pictural réel à partir des conditions et des modalités de mise en oeuvre de l'entour ; l'entour étant entendu dans différents sens : le fond, l'environnement spatial et le contour : Corpus d'artistes de référence : Pierre Bonnard, Giorgio Morandi, George Segal, Pablo Picasso .... Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. Français. NNT : 2010STET2140 . tel-00685830

**HAL Id: tel-00685830**

**<https://theses.hal.science/tel-00685830>**

Submitted on 10 Apr 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

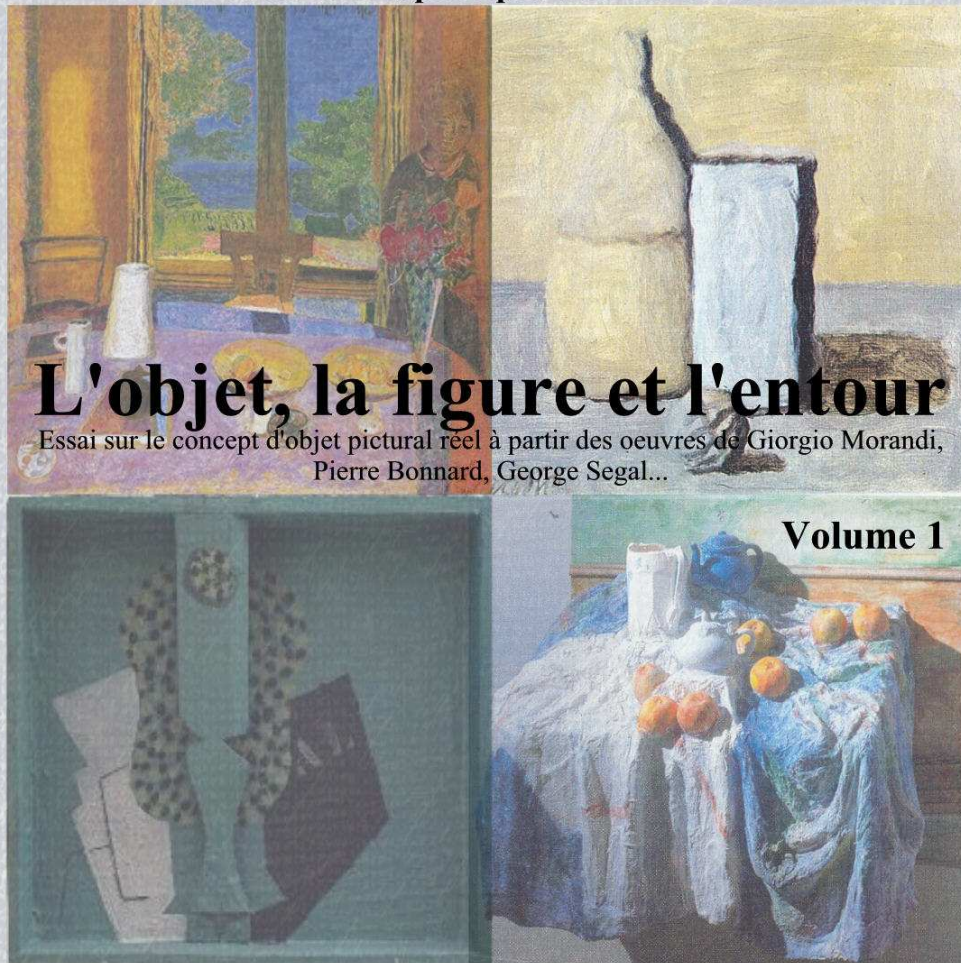
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Lionel Balard**

Université Jean Monet-Saint Etienne  
Equipe de recherche 3068-CIEREC  
Ecole doctorale Arts Plastiques

**Doctorat Arts plastiques-Sciences de l'art**



# L'objet, la figure et l'entour

Essai sur le concept d'objet pictural réel à partir des oeuvres de Giorgio Morandi,  
Pierre Bonnard, George Segal...

**Volume 1**

Thèse dirigée par Jean-Pierre Mourey  
Soutenue le 19 novembre 2010

## Jury

Mme Gisèle Grammare,  
Professeur d'Arts Plastiques, Université Paris I

M. Ivan Toulouse,  
Professeur d'Arts Plastiques, Université Rennes II

M. Jean-Claude Le Gouic,  
Professeur émérite d'Arts Plastiques, Université d'Aix en Provence

M. Jean-Pierre Mourey,  
Professeur émérite d'Esthétique et de Sciences de l'Art, Université de Saint-Etienne



**Lionel Balard**

Université Jean Monnet- Saint Etienne  
Equipe de recherche 3068-CIEREC  
Ecole doctorale Arts Plastiques

Doctorat Arts Plastiques-Sciences de l'Art

# **L'objet, la figure et l'entour**

**Essai sur « l'objet pictural réel » à partir des conditions et des modalités de mise en œuvre de l'entour dans la pratique picturale. L'entour étant entendu dans différents sens : le fond, l'environnement spatial et le contour.**

**Corpus d'œuvres : Pierre Bonnard, Giorgio Morandi, George Segal, Pablo Picasso...**

## Avant-propos

*Une thèse d'Arts Plastiques-Sciences de l'Art peut être envisagée selon deux partis-pris théoriques différents : soit la réflexion porte sur les aspects poïétiques, sensibles et intellectuels des créations plastiques réalisées par le doctorant, soit ce dernier privilégie l'étude d'œuvres relevant d'un acte de création qui n'est pas le sien.*

*Dans le premier cas, il appréhendera, pour l'essentiel, sa propre démarche créative et cherchera, entre autres, à sonder les dimensions artistiques et esthétiques de ses productions, celles-ci pouvant être confrontées, le cas échéant, à la pluralité du patrimoine artistique passé, moderne et contemporain. Dans le second cas, occultant volontairement les tenants et les aboutissants de ses propres créations, il s'intéressera de façon quasi-exclusive à celles de ses contemporains ou des artistes de tous temps dont les démarches, autant que les œuvres, ont pu susciter chez lui un véritable intérêt ; intérêt qui renvoie à la problématique et aux questionnements théoriques dont son esprit est porteur.*

*En notre qualité de plasticien dont l'activité créatrice n'est aucunement occasionnelle mais, au contraire, s'affirme intensément au quotidien, il semblerait pour le moins naturel d'asseoir la recherche théorique sur les fondements mêmes de notre pratique d'artiste. Faisant cela, nous serions à même de sonder de façon exhaustive les divers aspects poïétiques et esthétiques de notre travail de création, et ainsi de mieux cerner ce qui le caractérise ou le différencie de la production artistique passée et actuelle... Or, ce n'est pas ce que nous souhaitons proposer à notre éventuel lecteur. Nous ne voulons pas dans cet essai mettre en avant notre propre recherche plastique, mais plutôt rendre compte d'un aspect de la peinture moderne qui a nourri considérablement, et parfois de façon intuitive, notre démarche de créateur. Ainsi, le propos à venir ne portera pas sur nos réalisations artistiques personnelles, mais sur celles d'artistes modernes dont la démarche a quelque peu façonné notre manière d'entrevoir et de concevoir l'artefact artistique.*

# TABLE DES MATIERES

## **LIVRE 1.**

INTRODUCTION	p.1
--------------	-----

<b>PARTIE 1 : L'OBJET PICTURAL REEL ET L'ENTOUR :</b> <b>ELEMENTS THEORIQUES :</b>	<b>p.11</b>
---	-------------

<b>1- <u>Quelques définitions en guise de prolégomènes à la problématique</u></b>	p.13
1.1- <u>Le réel</u>	p.13
1.2- <u>L'entour</u>	p.15
<b>2- <u>L'objet pictural réel</u></b>	p.27
2.1- <u>Un artefact à dimensions artistique et esthétique.</u>	p.27
2.2- <u>Le statut de l'œuvre d'art.</u>	p.33
2.3- <u>Les modes d'existence de l'objet pictural réel.</u>	p.51
<b>3- <u>L'objet pictural réel au regard de la production artistique moderne et contemporaine</u></b>	p.91

<b>PARTIE 2 : REALISATION ET MISE EN JEU DE L'OBJET PICTURAL REEL. La démarche de l'artiste et l'artefact à dimension artistique.</b>	<b>p.105</b>
---	--------------

<b>1- <u>Les années d'apprentissage : les rencontres intellectuelles et les influences.</u></b>	p.113
1.1- <u>Segal : le milieu culturel new yorkais des années 45 à 65.</u>	p.115
1.2- <u>Morandi : les avant-gardes italiennes dans les années 1910-1920</u>	p.141

1.3-	<u>Bonnard : les années Nabis et l'art à Paris autour de 1900.</u>	p.173
<b>2-</b>	<b><u>Démarches créatives et artefacts artistiques</u></b>	p.207
2.1-	<u>La phase de préfiguration dans la démarche picturale de Giorgio Morandi.</u>	p.207
2.1.1-	Le choix des objets-modèles	p.207
2.1.2-	Réduire les reflets, les brillances et les effets de transparence.	p.213
2.1.3-	Un dispositif visant à sonder les compénétrations « volume-espace-lumière ».	p.221
2.2-	<u>La phase de préfiguration dans la démarche plastique de Pierre Bonnard.</u>	p.231
2.2.1-	Le « modèle qu'on a devant soi » et le « modèle qu'on a dans la tête »...	p.231
2.2.2-	Une pratique de la captation « sur le vif ».	p.238
2.2.3-	Le peintre et le modèle vivant.	p.259
2.2.4-	Le rapport à la photographie.	p.262
2.3-	<u>George Segal : des processus opératoires singuliers lors de l'Anaphore.</u>	p.267
2.3.1-	Une posture sculpturale	p.267
2.3.2-	Le statut du modèle et le procédé de moulage.	p.273
2.3.3-	Le plâtre : un matériau de prédilection.	p.287
2.3.4-	L'objet choisi : un ready-meade revisité...	p.305
2.3.5-	L'espace réel et le cadre de la représentation.	p.327

## **LIVRE 2.**

### **PARTIE 3 : LES MODALITES DE MISE EN ŒUVRE DE L'ENTOUR ET L'EMERGENCE DE L'OBJET PICTURAL REEL. les dimensions esthétiques de l'artefact.**

**p.353**

#### **1- Le canal sémantique et l'approche iconographique.**

p.363

1.1- Pierre Bonnard : une œuvre résolument figurative...

p.367

1.2- Giorgio Morandi : la récurrence thématique.

p.399

1.3- George Segal : « un espace matériel où l'on puisse rentrer ».

p.435

#### **2- L'organisation structurelle et spatiale de l'œuvre : composer, agencer, construire...**

p.483

2.1- La composition dans l'œuvre picturale de Giorgio Morandi.

p.487

2.1.1- Une structure spatiale bipartie ou tripartie.

p.487

2.1.2- Une profondeur de champ limitée, une tendance  
à la Frontalité

p.501

2.1.3- Un ordonnancement spatial régi par l'orthogonalité

p.511

2.2- La composition et l'organisation spatiale dans la peinture de  
Pierre Bonnard

p.541

2.2.1- Une tension entre la surface plane et l'espace suggéré  
en profondeur...

p.541

2.2.2- Le tub et La table : une assise redressée au premier  
Plan...

p.563

2.2.3- Le miroir : mêler des espaces impossibles...

p.570

2.2.4- La fenêtre et la porte-fenêtre : unir le proche et le  
lointain, l'intérieur et l'extérieur...

p.577

2.2.5-	La lampe, le lustre et le paravent : des objets d'occultation...	p.583
2.2.6-	Le fouillis végétal et l'amas de linge : une indétermination figurale...	p.586
2.3-	<u>La structure spatiale dans la production tridimensionnelle de George Segal.</u>	p.601
2.3.1-	Diversité compositionnelle et « entre-deux » poïétique.	p.604
2.3.2-	Des environnements plastiques ordonnés de façon frontale.	p.607
2.3.3-	Des dispositifs environnementaux englobant.	p.612
2.3.4-	Des assemblages de moindres ampleurs.	p.627
	a- Le personnage et le miroir.	p.628
	b- Le personnage et l'accessoire.	p.632
	c- Le personnage et la porte.	p.638
2.3.5-	Des productions à caractère hybride : bas-relief, fragments et dispositifs « tableau-sculpture ».	p.649
2.3.6-	De véritables paraphrases tridimensionnelles se référant à la peinture moderne.	p.671
2.4-	<u>La recherche cubiste de Braque et Picasso entre 1912 et 1914 : bas-reliefs et autres artefacts hybrides...</u>	p.699
2.4.1-	Recherche picturale et esprit d'avant-garde : les Fauves et les cubistes.	p.701
2.4.2-	Des innovations cruciales : assemblages divers, collages et papiers collés...	p.715
2.4.3-	Le croquis et l'étude préliminaire pour concevoir l'objet pictural réel.	p.735



- 2.4.4- Les assemblages tridimensionnels éphémères de Braque et Picasso : des finalités sculpturales bien différentes en somme... p.747
- 2.4.5- Pablo Picasso : des reliefs et des constructions tridimensionnelles polychromes... p.757

### **LIVRE 3.**

- 3- L'approche chromatique et l'efficace lumineuse.** p.771
  - 3.1- Quelques considérations historiques et théoriques sur la couleur et la lumière. p.777
  - 3.2- Chromatisme et efficacités lumineuses dans l'œuvre picturale de Giorgio Morandi. p.807
    - 3.2.1- Une œuvre pétrée de temps... p.807
    - 3.2.2- Indétermination spatiale et « bruit » de fond... p.845
    - 3.2.3- Impression de monochromie et dilution chromatique... p.851
    - 3.2.4- Suggestion figurale et couleur de position p.869
  - 3.3- Le traitement lumino-chromatique dans la peinture de Pierre Bonnard p.885
    - 3.3.1- « Sur la voie de la couleur... » p.893
    - 3.3.2- Un dialogue permanent entre le fond et la surface : le « bruit », le non-peint, la réserve... p.898
    - 3.3.3- Une distribution chromatique très élaborée pour mêler le proche au lointain et « guider » le regard... p.909
    - 3.3.4- La suggestion figurale et spatiale : entre discernement de la forme et dilution chromatique... p.916
    - 3.3.5- Fenêtre et miroir : quand la couleur unit le proche et le lointain, amalgame la surface à la profondeur p.937
    - 3.3.6- Des phénomènes d'épiphanie figurale et un perpétuel état « d'apparaître »... p.955

3.4-	<u>La couleur et la lumière dans les dispositifs spatiaux de George Segal.</u>	p.971
3.4.1-	Des personnages modelés en plâtre brut dans un « écrin » fait d'objets réels colorés soumis à l'éclairage artificiel...	p.993
3.4.2-	Des modelages de plâtre recouverts uniformément d'une couleur appliquée en larges à-plats...	p.1001
3.4.3-	Des figures en plâtre imbibé de couleurs fluides dialoguant avec l'entour polychrome...	p.1007
3.4.4-	L'objicio : un dispositif plastique impliquant l'entour mais aussi la lumière...	p.1009
3.4.5-	Le sigmun : l'objet pictural réel polychrome en saillie sur le mur...	p.1029

## **CONCLUSION.** **p.1053**

### **ANNEXES** **p.1071**

ANNEXE N° 1 : Richard L. Gregory, extrait de « L'œil et le cerveau ». p.1073

ANNEXE N° 2 : Chronologies

p.1075	- George Segal	
	- Giorgio Morandi	p.1077
p.1079	- Pierre Bonnard	

ANNEXE N°3 : Quelques productions plastiques de Lionel Balard p.1083

**BIBLIOGRAPHIE:**  
p.1097

**INDEX DES NOMS PROPRES:**  
p.1127





## INTRODUCTION :

Aborder le **concept d'objet pictural réel** à partir de la mise en œuvre de l'entour peut sembler relever, pour une bonne part, de la gageure. D'évidence, une telle formulation n'aide pas à rendre visible un contenu sémantique clair et concis. Bien au contraire, la terminologie proposée est telle, qu'elle embrasse simultanément des lieux communs, des généralités et des acceptions très spécifiques. Cela rend par avance notre approche réflexive complexe et laborieuse, aussi avisons-nous notre lecteur que l'entreprise théorique à laquelle nous allons souscrire tout au long de cet ouvrage, comporte des aspects délicats. Il nous apparaît en effet que ce travail visant l'objet pictural réel en ses tenants poïétiques et esthétiques, peut très vite tourner court puisqu'il ouvre sur des définitions ambiguës, voire contradictoires. Que dire d'une telle association de mots, d'une telle formulation ? Que dire, sinon qu'*a priori* l'objet pictural réel peut concerner un vaste échantillon d'artefacts, dont les fonctions sont tout aussi diverses que singulières.

Cette terminologie peut renvoyer tout autant aux créations design et aux artefacts décoratifs qu'aux objets rituels, tels les masques primitifs africains. Plus encore, elle est susceptible d'être employée pour qualifier un quelconque ustensile recouvert de peinture. De la même façon, il nous apparaît légitime d'attribuer ce prédicat à une multitude d'œuvres d'art issues de démarches picturales fort divergentes. Ainsi, certains ready made, ou les « combine painting », pourraient être taxés d'objets picturaux réels. Ou encore, on pourrait faire usage de ces termes pour caractériser des œuvres telles celles des artistes du nouveau réalisme. Nous pourrions tout aussi bien voir dans ce concept une formulation visant l'objet en ses tenants technologiques ou historiques. Nous serions également à même de le considérer comme pouvant servir à justifier de l'apparence particulière d'un objet usuel détourné artistiquement, ou ayant seulement subi un traitement chromatique de surface. Il serait tout aussi bien envisageable que notre objet pictural réel puisse correspondre au fruit d'une démarche créative conceptuelle. Ou encore, qu'il justifie d'un questionnement artistique visant la banalité du quotidien ou les implications de l'art dans l'espace social. Nous voyons donc combien un tel concept peut contribuer à rendre hermétique ou confuse une approche réflexive sur le sujet. Il nous faut tenir compte de cela, et convenir du fait qu'il puisse engendrer inévitablement,

des acceptions prêtant à confusion.

Pour éviter cet écueil, nous nous devons de préciser dès à présent que notre questionnement théorique vise un artefact artistique, qui se veut, avant tout, le fruit du labeur du peintre. C'est la raison pour laquelle il nous faudra surmonter les difficultés que le concept d'objet pictural réel engendre du point de vue langagier, afin de porter à l'attention de notre éventuel lecteur les différents sens que nous souhaitons donner à chacun de ces termes. En tout état de cause, nous veillerons à expliciter la signification singulière dont nous chargerons certains mots, au-delà de leur usage conventionnel. Il s'agira ainsi de s'appuyer sur un vocable précis, dans le but de rendre lisible et discernable pour l'esprit, ce qui relève de l'approche du « corps percevant » et ne s'appréhende, en vérité, que dans l'expérience immédiate de « l'éprouver ». Là s'exprime déjà, nous l'affirmons, une contradiction. Le verbe, s'il peut décrire, argumenter, raconter... parvient-il pour autant à traduire précisément et avec concision l'infinie richesse qui émane du ressenti ? De fait, il nous semble justifié de conduire nos investigations en territoire du Sensible, d'orienter notre réflexion en ces terres de l'éprouvé et du manifesté. Notre position d'auteur est certes délicate et une véritable prudence s'imposera quant à l'emploi de certains mots.

Mais qu'en est-il au juste de ce propos, qui voudrait que l'on s'attardât précisément à définir en préambule ce par quoi il tend à infirmer tout argumentaire à venir ? Quels enjeux pourraient nécessiter que l'on prenne autant de réserves avant d'exposer au lecteur notre conception si particulière de l'œuvre picturale moderne ?

Fort des précautions ainsi énoncées, il apparaît désormais opportun de formuler la problématique que nous entendons asseoir au centre de notre débat intellectuel : nous ne voulons en somme, que prétendre, sinon croire, qu'un **essai sur le concept d'objet pictural réel à partir des modalités de mise en œuvre de l'entour entendu comme contour, fond et environnement spatial**, est valide tant dans son contenu théorique que dans sa légitimité problématique.

Cela étant posé, nous percevons clairement que le discours réflexif, pour conserver sa pertinence, doit s'affranchir de toute forme langagière obscure ou peu accessible. Nous nous efforcerons donc d'être vigilants quant à la rigueur de notre commentaire, en veillant notamment à rendre le propos théorique intelligible. Les significations et acceptions dont nous entendons faire usage lorsque nous devons recourir à un terme spécifique seront régulièrement explicitées.

En effet, parler d'objet pictural réel constitue déjà en soit une formulation qui prête à confusion, sinon à polémique. Un tel concept est pour le moins polysémique et sa signification peut s'avérer instable. Contraints par cette

réalité, l'auteur autant que le lecteur s'abuseraient dans un néant de sens, voire pire peut-être, ils s'abîmeraient dans une profusion de possibles compréhensions. Pour remédier à cette inflexion des sens qui rendrait le discours exsangue ou hermétique, il nous paraît judicieux de commencer notre approche théorique de l'objet pictural réel, par l'esquisse de quelques caractéristiques essentielles. Cela permettra au lecteur de situer le débat et de pouvoir suivre notre pensée, ainsi que le développement réflexif qui l'étaye. Nous reviendrons d'ailleurs de façon beaucoup plus complète sur cette terminologie dans la première partie de notre travail.

Nous entendons par objet pictural réel, un artefact esthétique ayant les caractéristiques principales d'une peinture figurative. Mais celui-ci ne s'affirme pas seulement en ses qualités de subjectile accueillant l'image peinte. Il n'est pas simplement ce « milieu » où le spectateur découvre la représentation d'un espace figuré. Il n'est pas uniquement un réceptacle à l'image peinte dans laquelle les figures, en tant qu'illusions, se dévoilent, riches de leurs significations narratives, descriptives ou expressives. Un autre aspect de l'œuvre plastique vient contrarier sa nature de tableau figuratif en permettant au regardeur d'y déceler les occurrences matiéristes. Par celles-ci notre artefact artistique se révèle aussi en sa configuration volumique d'objet concret. Il s'agit donc d'un objet pictural entretenant une ambiguïté par laquelle la perception découvre tout d'abord en lui les caractéristiques d'un espace illusoire, « ouvrant » le champ de l'image illusionniste. Puis, elle y distingue ensuite les constituants matiéristes et structurels qui en constituent concrètement sa réalité d'objet physique. Ainsi le volume réel de l'objet plastique s'affirme-t-il pleinement à la conscience, comme se déployant dans le même environnement spatial que celui précisément où le spectateur évolue. C'est par cet état de fait que l'objet pictural réel nourrit chez le regardeur un sentiment de présence accrue qui rend possible la surdétermination du champ visuel. Nous reviendrons très vite sur ce fait lors des analyses d'œuvres plastiques introduites dès notre première partie.

A ce stade de notre présentation, il convient d'énoncer les hypothèses sur lesquelles s'appuiera toute notre argumentation. Nous mettrons donc en exergue les quelques postulats inhérents à notre engagement théorique; postulats que nous ne pouvons ni ne souhaitons remettre en cause. Il sera dès lors possible, le cas échéant, d'entreprendre une approche sémantique de chacun des termes convoqués par l'énonciation de notre sujet. Il nous appartiendra d'expliquer ce que nous entendons par objet pictural réel de façon à satisfaire pleinement à la compréhension des enjeux et des finalités que porte notre questionnement.

En premier lieu, le concept d'objet pictural réel implique, nous le

soulignons, d'appréhender l'œuvre picturale comme une arborescence identitaire complexe. Cette dernière vise à solliciter l'empan humain, c'est-à-dire qu'elle fait appel à l'ensemble des ressources, fonctions et processus développés par l'être pour élargir toujours davantage son appréhension, son entendement du Réel. Il ne nous sera donc jamais donné d'approcher l'objet pictural réel sans tenir pour vrai son origine d'artefact visuel impliquant la personne sociale, physique, psychologique et affective qu'est l'artiste. De même, nous ne pourrions appréhender notre objet d'étude sans prendre en considération l'impulsion qui amène le créateur à se mouvoir perpétuellement à la découverte de ce qui l'entoure ou l'habite en son fort intérieur. L'objet pictural réel ne saurait donc nous apparaître autrement que comme une structure esthétique et sensible; laquelle résulte d'aspirations, de choix et d'évènements singuliers, dont il ne nous sera jamais permis d'entrevoir ensemble tous les reliefs, particularités et manifestations. Nous n'explorerons d'ailleurs que très peu les domaines de la psychologie ou de la psychanalyse. Notre propos s'enrichira davantage de l'analyse des œuvres et de l'approche des phénomènes esthétiques qui émanent de ces productions plastiques. Nous ambitionnerons toutefois de nous intéresser aussi à leur genèse. A l'évidence, il nous paraît peu convaincant de rendre compte de cette complexité identitaire sans rapporter, dans nos analyses, ce qui préside à la démarche d'un artiste et à la création de l'œuvre : l'intentionnel labeur du peintre aux prises avec des choix à opérer, des doutes à surmonter, des trouvailles techniques à exploiter... De même, il faut également considérer les circonstances de vie qui infèrent directement ou indirectement sur la production.

En second lieu, nous considérerons que l'œuvre d'un artiste ne s'inscrit pas dans un continuum de recherches homogène et linéaire. Le peintre travaille et développe progressivement ses conceptions artistiques par paliers impliquant des stades de découvertes, d'acquisitions nouvelles (techniques, cognitives, sensibles...), de consolidation, de régression, des périodes de doute et d'abandon. Par conséquent, au cours de sa carrière, il se peut précisément que son activité plastique s'avère divergente eu égard aux recherches qu'il développait jusqu'alors. Nous aurons d'ailleurs à discuter ultérieurement de ces moments décisifs qui constituent souvent le creuset de tensions psychologiques majeures chez les artistes (nous y reviendrons notamment au sujet de Bonnard ou de Morandi). Nous les aborderons de façon réflexive afin de rendre compte du fait qu'ils peuvent engendrer des ruptures profondes au sein de la sphère artistique du moment. Celles-ci peuvent influencer non seulement le style, mais aussi la conception même de l'activité créatrice. Nous considérerons que ces conflits peuvent se manifester en l'artiste lui-même, confronté à l'incertitude d'une création qu'il voudrait cependant originale. Ces états de crise sont aussi susceptibles d'être générés par le milieu culturel et social dans lequel évolue le créateur.



Dans les deux cas, ils entraînent nombre de changements dans la manière de travailler de l'artiste qui recherche une adéquation entre sa démarche artistique et les buts qu'il s'est assignés. En somme, notre réflexion sur l'objet pictural réel devra essentiellement s'appréhender sur le plan de «l'existant», de l'expérience du peintre, et non pas seulement en fonction du résultat de sa création. Il nous faudra toujours supposer que l'œuvre achevée doit être appréciée comme le fruit parvenu au terme de sa maturation et dont la finalité ne saurait exprimer autre chose que ce qui devait advenir.

Il n'en demeure cependant pas moins clair que ce fruit aura dépendu à bien des égards d'aléas et de circonstances qui n'auront pas été maîtrisés de façon totalement consciente par son concepteur. Autrement dit, et de manière plus lapidaire : le peintre, bien qu'il soit incontestablement l'artisan de l'œuvre et son créateur, n'en contrôle toutefois pas la genèse en son entier. Des éléments constitutifs de l'objet plastique peuvent échapper à son attention, s'insinuer à ses dépens dans le débat artistique qu'il orchestre. Ils peuvent ne pas se prêter pleinement au jeu de sa conscience.

C'est la raison pour laquelle nous aurons à considérer que l'œuvre picturale, lorsqu'elle se veut figurative, est tout d'abord le produit d'une transcription plastique opérée par un individu. Celui-ci trouve en lui les moyens par lesquels il peut rendre compte de ce qu'il voit, éprouve et comprend du monde qui l'entoure. Il peut effectuer des choix et donc manifester un point de vue singulier ; point de vue qui peut fluctuer dans la durée de l'expérience créative, au fil du débat sensible et intellectuel qui accompagne l'effort créatif de l'artiste durant toute la genèse de l'œuvre. Nous devons par conséquent toujours envisager que notre discours se doit d'intégrer l'expérience poïétique. Nous entendrons le terme « poïétique » selon les mots de Paul Valéry qui définit cette science comme « d'une part, l'étude de l'invention et de la composition [...] et d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et support d'action »<sup>1</sup>. Bref, nous conviendrons que les tenants poïétiques s'identifient à toutes les potentialités inscrites dans l'activité de production artistique déterminée; celle-ci se définissant comme la somme des conditions, événements et moyens qui entraînent une création nouvelle. En cela notre analyse aura à tenir compte tout autant des actes intentionnels de l'artiste et du fruit de son labeur, que de la conduite esthétique par laquelle nous l'appréhendons. Notre réflexion devra référer à la pensée de Jean François Lyotard : « à la physique des informations visuelles, correspond une physiologie de la captation, et à celle-ci enfin, une psychologie de la

---

<sup>1</sup> Paul Valéry. «Discours prononcé au 2<sup>ème</sup> congrès international d'esthétique et de science de l'Art. Paris 1937 ». *Variété*. Tome 4. Gallimard. Paris. 1939. p 235

traduction »<sup>2</sup>.

En dernier lieu, et avant d'apporter quelques salutaires définitions aux termes spécifiques dont nous faisons déjà usage depuis l'exposition de notre problématique, nous devons encore préciser un élément théorique érigé en hypothèse : nous postulons que la production picturale figurative émanant du travail de l'artiste appartient à la sphère de l'art.

L'objet sur lequel nous allons nous pencher tout au long de cet ouvrage, est une œuvre d'art. En ce sens, cet artefact sera considéré comme ayant prise sur notre monde de culture. Il s'affirme en tant qu'objet jouissant d'un consensus social par lequel « est œuvre d'art tout ce qui est reconnu comme telle et proposé comme telle à notre assentiment »<sup>3</sup>. Par conséquent, nous serons tenus lors de nos analyses d'œuvres, de considérer les conditions empiriques de l'expérience esthétique. Nous n'ignorons pas que ces objets picturaux portent en eux un « déjà-là » et sont appréhendés, de fait, d'une manière prédéterminée tant pour le plasticien qui les conçoit que pour le spectateur. Nous tenterons d'ailleurs de mettre en exergue le fait précisément que de tels objets ont pour finalité de montrer, plus que de démontrer. Or, ce que donne à voir l'objet pictural réel n'est pas seulement le sujet qu'il représente (la figure), mais aussi les moyens sensibles par lesquels il le rend visible. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point ultérieurement. Toujours est-il que l'objet pictural réel est œuvre d'art. Par conséquent, si l'on se doit de lui attribuer une capacité d'expression, ce n'est pas seulement du fait qu'il participe de l'assentiment de tous, mais parce qu'il rend compte de façon singulière de son créateur. En d'autres termes il suggère à chacun un « exprimé », ou rend saillantes des occurrences expressives qu'il posséderait. En cela, ce type d'artefact semble être ce par quoi son auteur s'exprime, en faisant émerger dans l'œuvre, un monde qui est sien. Nous tenterons d'apporter notre éclairage sur cet état de fait, sans chercher toutefois à établir une quelconque typologie justifiant de cette appartenance génétique à l'œuvre d'art. Nous souhaitons seulement sonder l'impact que cela peut avoir sur l'intérêt manifesté par le spectateur, lorsque ce dernier porte son regard sur l'objet perçu.

Notre débat peut donc se résumer ainsi : nous voulons que notre lecteur saisisse le sens que nous entendons donner à un type d'artefact artistique dont l'une des fonctions premières est d'infléchir la réception qu'en fait le spectateur dans ses interprétations plurielles. Il est donc question d'un objet pictural réel qui, manifestant ainsi une ambiguïté infuse, permettrait d'appréhender d'une part le « monde » qui s'ouvre en lui et se veut illusoire, et d'autre part le milieu dans lequel il est en sa qualité d'objet concret ; milieu qui le dépasse tout en l'englobant. Il s'agit en fait de cet environnement qui, de surcroît, caractérise l'espace réel dans lequel le

---

<sup>2</sup> Jean François Lyotard. *La phénoménologie*. Paris, PUF. 1999. p. 61

<sup>3</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*. PUF. Paris. 1953. P.16

spectateur évolue. Il y a donc, lorsque la perception se porte sur ce type d'objet, un double allant pour la conscience qui détermine à la fois un lieu d'irréalité et un espace réel; milieux qu'elle embrasse de façon quasi simultanée tandis qu'elle en sonde les limites dans la durée occasionnée par son mouvement perceptif. En fin de compte, nous constatons qu'un tel objet de peinture est pourvu de capacités particulières : il peut manifester et rendre efficient à la conscience ce qui, en lui, participe des enjeux du temps et de l'espace. En cela, il nous renvoie premièrement à des modes perspectifs qui nous font réfléchir aux conditions réelles et factices par lesquelles sont générées la profondeur de champ et les modalités de restitution plastique d'un espace en profondeur. Secondement, il implique que nous l'appréhendions selon deux temps distincts : celui de la perception visuelle immédiate et celui d'un temps requis à la signification de l'image. L'un nous révèle l'artefact pictural comme un objet particulier dont la configuration volumique s'ouvre dans l'espace d'où nous le regardons, et l'autre produit l'illusion d'un espace figuré; espace illusionniste auquel nous accordons spontanément une occurrence temporelle. D'ailleurs cette temporalité est tellement complexe dans ce type d'artefact qu'elle en délivre un temps pluriel; temps inaccessible en réalité autrement que par le truchement d'une narration intérieure surgie des limbes de l'imagination et de la mémoire. On peut dire que cela incite à identifier l'origine de l'œuvre en lui accordant une naissance et un contexte déterminés dans le temps.

Mais plus encore, nous semble-t-il, cela instaure un lien qu'on pourrait qualifier d'improbable entre l'artiste qui fit « œuvre » en réalisant l'artefact artistique et le spectateur, convié en quelque sorte à dialoguer à travers l'œuvre. Ce faisant, il entre en relation avec l'homme que fut le peintre et qui imprima à l'objet créé sa part d'humanité. Dès lors, nous nous voyons contraints d'éprouver notre argumentation réflexive à l'aune de deux parti pris afin d'appréhender l'objet pictural réel : celui de l'artiste, plein d'une promesse de vérité que suppose l'œuvre en gestation, et celui du spectateur face à l'œuvre. En d'autres termes, il nous faut aborder le sujet de notre réflexion en nous intéressant en premier lieu à la genèse de l'œuvre et à l'acte créateur dont elle est issue. En second lieu, nous nous questionnerons sur l'objet pictural réel selon un point de vue qui nous le fera voir comme ce qui se donne au spectateur en tant qu'œuvre accomplie. Pour nos recherches à venir, nous considérerons ainsi ces deux visées interdépendantes, et dont on ne peut traiter une seule d'entre elle sans risquer d'altérer notre pleine compréhension de l'objet pictural réel. Nous mettrons en jeu, voire nous mettrons du jeu dans le regard que nous porterons sur notre objet d'étude en le référant à la fois à l'expérience de création et à l'expérience esthétique du spectateur. Toutefois, nous l'avons déjà remarqué, il peut sembler inopportun de vouloir aborder simultanément les objets de ces deux expériences, pourtant impliquées et incarnées dans un même artefact. La tentative pourrait en effet s'avérer malheureuse puisqu'ils ne peuvent être approchés de la même façon : la contemplation de l'œuvre par le spectateur incite plutôt à une réflexion sur l'expérience esthétique, alors que l'activité créatrice de l'artiste oriente davantage vers un questionnement sur la genèse

de l'œuvre d'Art et le « fait artistique ». Nous aurons à cœur de satisfaire à ces deux incontournables nécessités réflexives. Nous structurerons donc notre discours de telle sorte que l'une des parties (la deuxième) puisse justifier des procédures techniques et des implications en acte du peintre dans son travail créateur, et que l'autre interroge la conduite esthétique et la réception sensible de l'œuvre. Nous ferons en sorte que la troisième partie rende efficient l'effort de scrutation et de perception qui engage le regardeur vis-à-vis de l'objet pictural réel accompli et éclairé de tous ses sens.

Il reste cependant que la définition de l'objet pictural réel, telle que nous l'avons explicitée, peut satisfaire nombre de démarches d'artiste. De fait, convenons qu'il existe bien une pluralité d'œuvres qui pourraient correspondre à une telle acception, exigeant dès lors une étude exhaustive sur la question du rapport intrinsèque entre l'œuvre et le réel. Toute l'histoire de l'humanité, des confins reculés de l'art pariétal aux expériences nouvelles des artistes contemporains autour des phénomènes de « l'existant » et des relations à « autrui », nous montre combien semblerait illusoire une exégèse délibérément tournée vers une volonté d'épuisement du sujet. Nous n'en avons donc pas encore terminé avec ces prérogatives qui nous introduisent lentement dans la singularité et l'étrangeté d'un tel concept. Il nous faut veiller à choisir l'ensemble du corpus d'œuvres directement référées à notre champ conceptuel, afin de ne pas confronter notre lecteur aux doutes et au « *rei vindicatio* ».

Notre débat prendra donc sa source dans les propositions des peintres novateurs que furent Paul Cézanne à l'orée des années 1890 et Claude Monet au tout début du XX<sup>e</sup> siècle. A ces derniers nous devons associer aussi, et pour des raisons autres, le travail d'un Degas sur la fin de son existence, qui œuvrait insatiablement aux rendus d'une profondeur perspectiviste contrecarrée par l'argument foncièrement plastique et chromatique. Nous y reviendrons plus loin. Mais l'investigation intellectuelle approfondie d'objet pictural réel trouvera sa véritable raison d'être avec les analyses soutenues des œuvres de Giorgio Morandi et Pierre Bonnard, dans ces périodes de création qui furent secondes pour tous les deux ; périodes qu'il nous faut d'ailleurs approximativement situer entre 1910 et 1922 et qui se prolongèrent jusqu'au terme de leur vie d'artiste. Nous devons de toute évidence expliciter bien davantage et dans des termes appropriés, ce qui, pour l'un comme pour l'autre, fut ressenti comme un tournant dans leur vie de créateur.

Nous aurons aussi à rencontrer, en filigrane, certaines œuvres d'Alberto Giacometti. Sa démarche artistique fut, pour une indéniable part, proche des aspirations qui faisaient davantage de l'œuvre picturale le lieu d'une introspection que le jeu, toujours renouvelé, d'une recherche libre sur les formes symboliques et artistiques. Notre regard se portera encore sur

quelques œuvres éparses tout au long du siècle dernier, ainsi que sur différentes démarches d'artiste dont il ne fait aucun doute qu'il put y avoir quelques liens de parenté avec la recherche de Morandi et de Bonnard, ou tout du moins une interférence réciproque. Nous nommerons ainsi Matisse, dont la riche correspondance qu'il entretenait avec Bonnard nous est d'une grande utilité ; mais aussi Braque et Picasso, dans leur période cubiste des années 1911 à 1916. De même, nous aurons à donner un point de vue sur le travail de Pollock, et sur cet autre centre névralgique de notre recherche théorique : le milieu de création new yorkais des années 1950/1960 où baigna George Segal. Ce dernier forme indubitablement le point de jonction, et peut-être même de conclusion de tout notre débat. Nous aurons à considérer cet artiste comme l'humble mais fervent serviteur de la cause qui nous intéresse. Nous verrons en George Segal un créateur passionné dont la recherche plastique s'efforçait, somme toute, de capter la gravité intrinsèque du réel. Nous trouverons en la démarche de cet artiste la volonté de doter l'œuvre d'une charge de réalité sous les lois de laquelle affleure l'énigme de « l'être-là ». George Segal fut ainsi le serviteur d'un art à la fois bidimensionnel et tridimensionnel, art essentiellement voué à l'équivoque de l'instantané et du figé par lesquels le visible n'est jamais autant impérieux. Toutefois, nous n'affirmerons pas qu'il ait volontairement spéculé sur l'objet pictural réel et qu'il ait précisément assumé ce à quoi nous renvoyons une part importante de sa production des années 1980 et 1990. Pour l'instant, nous nous en tiendrons à ces quelques remarques. Nous indiquons au regard qui nous suit que Morandi et Bonnard furent de ceux qui, sans nul doute, sondèrent de part en part l'objet pictural réel. Cependant, nous avons entrevu bien plus encore dans la démarche de l'artiste américain George Segal : l'affirmation impromptue de ce désir de rendre justice à ceux qui furent, d'une manière silencieuse et souvent à contre-courant des tendances artistiques de leur temps, les hastaires d'une bataille où devait se décider l'ordre nouveau qui allait peser sur les consciences artistiques. George Segal, assurément, et nous aurons tôt fait d'en apporter les arguments, a entrouvert un champ de possibles à cette quête d'un absolu où priment l'Être et sa relation à l'existant...



# **LIVRE 1**

## **PARTIE I**

### **L'OBJET PICTURAL REEL ET L'ENTOUR :** **ELEMENTS THEORIQUES.**

**Les caractéristiques de l'artefact et le statut de  
l'œuvre**





# **1- Quelques définitions en guise de prolégomènes à la problématique.**

## **1.1- Le réel.**

*« Si le peintre veut exprimer le monde, il faut que l'arrangement des couleurs porte en lui ce Tout indivisible ; autrement sa peinture sera allusion aux choses et ne les donnera pas dans l'unité impérieuse, dans la présence, dans la plénitude insurpassable qui est pour nous tous la définition du réel. »*

*Merleau-Ponty<sup>1</sup>*

Si notre première partie s'ouvre ainsi à l'attention de notre lecteur, ce n'est en fait que pour introduire notre aveu de ne vouloir nous engager dans un débat sans fin et, d'ailleurs, sans utilité foncièrement opérante pour l'exercice auquel nous allouons toute notre énergie. Ce dernier consiste en une pénétrante visée interrogative de l'artefact artistique auquel nous avons donné le nom d'objet pictural réel. Notre propos, et nous l'avons souligné précédemment, ne doit pas s'encombrer des fastes d'une recherche têtue qui se voudrait pleine du moindre sens accordé à toute occurrence intellectuelle ayant à faire, de manière détournée ou distraite, avec le champ de nos investigations théoriques. Notre approche, pour ces raisons d'économie, s'appuiera donc sur une conception selon laquelle le réel est entendu en son état de préexistant pluriel. En cela, il engage notre perception et notre préhension du monde en d'infinies promesses possibles mais jamais totalement cernées. Il sera donc, tout d'abord, ce « Tout indivisible », « cette unité impérieuse » que Merleau-Ponty qualifie de présence, de « plénitude insurpassable » où l'être se vit et se meut : un fond d'indétermination que d'aucun en son temps nomma « l'Apeiron »<sup>2</sup>. Il s'identifiera à « cette unité impérieuse » d'où se manifestent et « 'originent » tout évènement, toute chose et tout être.

Cependant, dans la pensée commune de nos sociétés modernes, l'artiste peintre ou sculpteur est considéré comme celui dont le travail peut faire advenir des formes ou des objets nouveaux ; artefacts artistiques dont les contingences structurelles et spatiales s'imposent à l'esprit comme douées d'une existence déterminée, permanente et patente pour le sujet percevant. Autrement dit: l'artiste est de ceux qui produisent des artefacts à caractère humain peuplant précisément le Réel et en déterminant avec la chose

---

<sup>1</sup> Merleau-Ponty. *Sens et non sens*, éd. Nagel. Paris. 1948 p.26

<sup>2</sup> Anaximandre, philosophe grec du VI<sup>ème</sup> siècle avant J.C, définit l'Apeiron comme cet « Indéterminé » par lequel les quatre éléments (eau, terre, air et feu) participent d'une transformation réciproque. Il est entendu comme cet « Indéfini » ou cet « Infini » (les deux termes ont à cette époque la même acception) d'où l'univers tirerait son principe.

naturelle et l'être vivant, des pôles inaliénables. Ces objets artificiels, comme la quasi-totalité des artefacts, ont donc la particularité d'habiter l'espace environnant où nous avons prise par le fait même de notre existence physique. Ils participent de cet environnement proche, familier et accessible qui nous permet « d'être-au-monde » et dans l'épaisseur duquel, les choses, les êtres et les objets ont une existence effective. Ce monde, nous le nommons communément aussi l'espace réel; et nous voyons combien la mutation d'un terme de sa forme nominale en adjectif peut prêter à des sens bien distincts. Plus encore, dans l'usage commun que nous faisons de la langue française, un artiste peintre est un individu qui produit, par les moyens de la peinture, des objets plans ou en volume, à l'aide de couleurs et de matériaux divers qu'il dispose de façon singulière sur la surface. Cet agencement de matière colorée produit des effets sensibles par lesquels la peinture peut, le cas échéant, signifier ou représenter; mais aussi, elle peut se faire l'expression d'un état psychique ou renvoyer à l'énergie vitale dont elle est le fruit. La peinture se veut ainsi en charge de pouvoir rendre compte de l'effort physique et de l'agissement particulier du peintre qui la fait venir, mais aussi des divers comportements du médium sur la surface peinte. En cela, elle porte les marques d'une pulsion, d'un état mental particulier, d'un geste maîtrisé, spontané ou impulsif, qui se trouvent comme cristallisés à l'endroit même où nous lui octroyons de faire surgir le Réel dans la toile. Nous voici, devant une autre acception du terme « Réel » qu'il incombera d'apprécier dès lors que notre réflexion à venir s'y prêtera. Nous nous en tiendrons donc dorénavant à considérer le terme « Réel », comme, d'une part, ce qui définit le fond originel, l'Urgrund, d'où les choses naturelles, les êtres vivants et les objets apparaissent et se déploient dans l'indéterminé qui fonde son sens ; et d'autre part, nous emploierons ce mot afin de caractériser les états de choses et de faits tangibles, qui s'imposent à nous comme irréductibles et permanents, déterminés en leur manifestation corporelle. Nous userons aussi de l'adjectif « réel » pour qualifier ce qui est concret et a une existence physique effective.

Mais nous ne ferons pas usage de ce terme lorsque ce dernier devra signifier l'espace environnant qui ceint de toutes parts l'objet pictural, ou qui participe du lieu d'exposition où notre regard opère un mouvement vers l'œuvre. Nous désignerons cet environnement limité dans lequel nous pouvons situer l'objet de la vision par « l'entour ».

## 1.2- L'entour.

En tout premier lieu, nous devons nous interroger sur le terme « entour » ; sur ce mot très peu utilisé aujourd'hui, que nous ne trouvons que rarement dans les dictionnaires modernes<sup>3</sup>. Seul, à notre connaissance le *Médiadico* en donne une certaine définition qui, d'ailleurs, ne suffit pas à justifier des sens que nous lui accorderons tout au long de notre propos... Tâchons, par conséquent, de rendre plus explicite et plus complète l'acception que nous souhaitons donner à ce nom.

Le terme « entour » apparaît dans la littérature du Moyen Âge sous sa forme « entorn » (980) puis « entur » (1080) puis « entor » (1180) et se charge successivement en ancien français des sens de « autour de », « auprès de » et « à l'intérieur de ». Il lui sera donné parfois le sens de « circuit », notamment au XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, car le mot lui-même composé de « en » et de « torn » se veut littéralement signifier « Ligne courbe ». Mais ce sens disparaîtra totalement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Le terme ne s'emploiera essentiellement au pluriel et désignera « ce qui entoure », « ce qui clôture » ou « qui est dans les environs ». C'est cette acception que nous retrouvons encore de nos jours dans la locution prépositionnelle « à l'entour de », en son adverbe « alentour » ainsi que dans le nom masculin pluriel « les alentours ». Nous trouvons par exemple, dans notre littérature moderne, notamment chez Merleau-Ponty<sup>4</sup>, l'emploi fréquent de la locution adverbiale « à l'entour » qui signifie « dans les environs ». Ce terme engendrera un certain nombre de dérivés qui ne cesseront d'en induire l'inclinaison des sens vers les versants communs à leur racine et qui, pour la majeure partie d'entre eux, désigneront « ce qui a un rapport avec », « ce qui est autour », « ce qui est situé par rapport à » ou « ce qui se tourne vers ». Ainsi, par exemple, le verbe « entourer » qui veut dire, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle : « disposer autour » ou « être autour de » ; Sens qui, par extension, signifiera à partir du XVI<sup>e</sup> siècle : « être habituellement autour de ». Par la suite, ce verbe revêtra sa forme intransitive. Il s'agira de « s'entourer » c'est-à-dire « d'entourer quelqu'un » (XVIII<sup>e</sup> siècle), puis au XIX<sup>e</sup> siècle « de soutenir de sa présence quelqu'un », de « s'en occuper »... C'est encore en ces sens que nous pouvons entendre les deux acceptions du substantif masculin « l'entourage » : « ce qui est autour de » (en parlant des formes ornementales par exemple) ou « ceux qui soutiennent de leur présence quelqu'un » (c'est-à-dire les proches).

---

<sup>3</sup> Remarque : A notre connaissance, seul le dictionnaire en ligne *Médiadico.com* en donne une définition dont nous rapportons, ici, l'essentiel :

Entour est un nom masculin qui, employé au pluriel (les entours) signifie « les lieux environnant ». Au sens figuré ce terme signifie « ce qui entoure » ou « ce qui concourt à »...

<sup>4</sup> Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, Coll. « Tell », 1945, Notamment dans « *La spatialité du corps propre* » et « *L'espace* », pp 114 à 172 et pp 281 à 344.

Un autre verbe dont l'origine vient du latin « Cum » (avec) et « Tornare » (tourner) est usité dans le Haut Moyen Âge sous le terme de « comtornare » c'est-à-dire « contourner ». Ce verbe signifiait « être situé » lorsqu'il s'agissait de parler d'un lopin de terre et s'employait au sujet d'une personne pour indiquer si elle « se tournait vers ou contre » quelqu'un ou quelque chose. Il prit d'ailleurs, à partir du XVIII<sup>ème</sup> siècle, dans le verbiage militaire le sens de « faire le tour ». Sous son adage artistique, son acception restera, à partir du XVII<sup>ème</sup> siècle, la même que son homologue italien « contornare » : « tracer les contours d'une figure ». Le nom masculin qui lui correspond et qui est en outre son déverbal régressif est « Contour ». Il fut employé dès le début du XIII<sup>ème</sup> siècle pour signifier « l'enceinte », c'est-à-dire le mur de fortification. Il perdra totalement ce sens pour être entendu vers 1450 en tant que « détour », chemin détourné. Durant le siècle qui suivit ce sens lui fut retiré au profit d'une acception qui est encore d'usage aujourd'hui : « ligne délimitant une surface » puis, par extension, il s'enrichira au XVIII<sup>ème</sup> siècle d'un second sens par lequel il désignera « l'aspect de ce qui est contourné ». De même, le terme « pourtour » déverbal de l'ancien français « portorner » (qui trouve ses origines dans le latin populaire « protornare » dont la signification littérale est « tourner en avant »), désignera à partir du XIV<sup>ème</sup> siècle, sous sa forme déverbale déviée « proportouour », la ligne « faisant le tour d'un objet ». C'est en ce sens qu'il délimitera, deux siècles plus tard, « le tour d'une construction déterminée, le mur intérieur d'un édifice ou le mur d'enceinte ». Par métonymie, « Pourtour » peut indiquer encore aujourd'hui « l'espace situé autour d'une surface définie ».

Nous voyons, à travers cette succincte recherche étymologique, que la totalité des termes dans lesquels apparaît la racine « Entour », ou dérivant de celle-ci, semble mettre l'accent sur la relation contextuelle entre deux entités signifiées ; c'est en tout cas ce que dénotent les formulations langagières « être autour de, à côté de, à l'intérieur de, se tourner vers... ». Nous émettrons à ce sujet deux remarques. Premièrement, la relation entre les entités qui y sont signifiées tend à se vouloir duelle et fondamentalement dans un rapport de proximité ; rapport qui implique que les objets, les êtres ou les occurrences ainsi convoquées, s'en trouvent, de fait, localisés « l'un par rapport à l'autre ». Secondement, cette relation de proximité est entendue comme référée à une zone, une étendue, un espace prédéterminé par quoi nous les saisissons dans leur contexte topographique ou géographique impliquant un positionnement proche. Nous pourrions d'ailleurs corroborer ces remarques en nous intéressant à d'autres termes issus de cette racine étymologique tels « entourure », « incontournable », « détourer », « autour »... Nous ne le ferons pas, notre propos n'en exigeant pas davantage ! Nous voulions mettre en exergue le fait que le terme « Entour » puisse justifier d'un emploi littéraire spécifique servant à qualifier l'environnement proche de quelque chose, et plus précisément l'espace, ou l'étendue, ou la zone qui l'enceint immédiatement et qui lui est adjacente. En quoi ce néologisme trouve sa validité puisqu'il induit une relation étroite, voire inhérente, dans le champ visuel, entre les choses définies en leur corporéité existentielle et l'espace qui l'endigue ou l'englobe de toutes parts ; mieux encore, il permet de qualifier l'espace réel

adjacent à l'objet visé par le regard, et que notre perception appréhende de façon relativement simultanée, comme le « fond » sur lequel l'objet de la vision se détache.

Mais revenons quelque peu sur l'entour défini comme un espace ou une étendue contiguë impliquant un rapport de proximité. Cela nous semble important car, selon le postulat par lequel l'artiste engage le travail pictural à partir de ce que déterminent sa vision et la perception qui en découle, il y a fondamentalement une relation de cause à effet dans la transcription plastique qu'il produit. Et celle-ci devrait témoigner, par ses tenants sensibles, de l'entour ainsi que des événements visuels qui en émanent et qui se manifestent à la perception sous l'augure des sensations éprouvées. Pour le dire autrement, la « saillie du réel en une sensation [...] doit, en peinture, se doubler d'une autre : la saillie de la matière picturale de sorte qu'elle vaille pour la première saillie. Saillie du réel dans la sensation, saillie de la matière picturale »<sup>5</sup> ; et c'est par cette dernière que peuvent se rejouer tout autrement sur la toile, la relation connexe de l'objet réel et de l'entour ; par elle, aussi, que s'énonce picturalement, en un réseau sensible d'événements chromatiques, matiéristes et formels, la supposée proximité des objets perçus dans la profondeur ou l'épaisseur réelle de l'entour. C'est en elle que l'espace réel mue en une surface colorée et sensible générant des figures illusoires qui se détachent sur un fond de même nature ; en elle, encore, que se rejoue à l'épreuve des sensations produites, « une réceptivité et un ressentir, une habitation singulière du monde »<sup>6</sup> pour le peintre tout autant que pour le spectateur. Et l'entour n'est plus, en somme, que cette chair picturale où les phénomènes sensibles sont efficients et peuvent induire, pour le regard, l'illusion d'une profondeur de champ. L'espace est autrement venu ! Mais il est venu toutefois ! Et ce « fond », sur lequel la figure apparaît, se dévoile en tant qu'un autre entour : il est cet environnement proche d'où le motif émerge en son contexte d'image figurative. Il est cette zone, étendue jusqu'aux limites physiques de l'image peinte, qui entoure la figure et par quoi s'instaure avec l'objet représenté un rapport fond/forme. Mais aussi, nous le voyons notamment dans nombre de dessins et autres artefacts graphiques, il peut correspondre au linéament, au

---

<sup>5</sup>Jean Pierre Mourey. *Le vif de la sensation*. CIEREC / Travaux LXXX- université Jean Monnet. Saint-Etienne. 1993. p57-58

Remarque : Pour que notre propos gagne en clarté, nous reproduisons ici-même la définition que J.P. Mourey donne de « La saillie du réel » : « Saisir le roc, le tronc, le tourbillon des eaux dans leurs intensités propres, comme le résultat de tensions, d'énergies. Percevoir, percer et voir la nature naturante. Et que ces intensités retombent dans la toile, que la densité du réel soit et saille dans la toile. Réaliser un morceau de nature, selon le mot de Cézanne [...] Mais cette captation n'est jamais facile, d'où un travail aigu du motif, la reprise du même sujet [...] Moment douloureux de la sensation (Cézanne l'affirme), moment risqué de la réalisation [...] Je la nommerai la saillie du réel. » Et quelques lignes plus loin : « Mais cette saillie du réel en une sensation (en un nœud de sensations : nous verrons que le phénomène est pluriel) doit, en peinture, se doubler d'une autre : la saillie de la matière picturale de sorte qu'elle vaille pour la première saillie. Saillie du réel dans la sensation, saillie de la matière picturale. Moment de sensation, moment de sa « réalisation » dans le tableau. Cézanne est l'un de ceux qui a poussé le plus loin cette double aventure, peut-être la seule qui vaille pour un peintre : investir de façon profonde, aiguë le réel et en réaliser l'intensité sur la toile ». ( p 57 et 58)

<sup>6</sup> Jean Pierre Mourey. Op Cit. p 72

trait qui cerne la figure et la sépare du fond où elle se détache. De même, l'entour peut s'identifier, pour le regard qui s'y prête, à cette frontière ou à cette lisière que rendent perceptibles les contrastes de couleurs ou de textures opérant entre la silhouette de l'objet figuré et les autres parties de l'œuvre. Autrement défini, l'entour peut s'entendre comme cette ligne, perceptible à l'œil, qui clôt ou enceint le motif pris dans le substrat de couleurs. C'est d'ailleurs ce que signifie le mot « Contour », terme apparenté par son origine étymologique à « l'entour » qui, ayant précisément au XVI<sup>e</sup> siècle le sens de « clôture », désignait simultanément la ligne qui termine extérieurement un espace (dans le contexte militaire) et la ligne délimitant une surface.

Par extension, cette acception renvoie aujourd'hui aux aspects mêmes de ce qui est contourné tout en se définissant comme « la limite qui marque le tour d'une figure ». Cette limite, à la fois entendue comme surface affleurant l'épiderme pictural et frontière délimitant la forme du fond, induit une relation à l'espace réel contigu de l'œuvre, c'est à dire « l'en-face » tel que le définit Didi-Huberman : « le vide faisant front » situé entre le spectateur et l'objet plastique; mais simultanément elle constitue le pourtour d'une figure, c'est à dire la frontière déterminant, dans le champ de vision, le fond pictural de la forme qui s'y détache.

Ainsi nous faut-il enrichir la définition que nous donnions préalablement au terme « entour » pour justifier du donné pictural qui le rend efficient dans le tableau et auquel il est spécifiquement en droit de prétendre, eu égard à ses origines étymologiques.

L'entour sera donc entendu selon quatre acceptions qui viseront toujours à rendre compte d'un rapport de proximité et des possibles interrelations entre une figure et un fond ou entre un objet physique et l'espace environnant. Premièrement, l'entour déterminera ce milieu réel qui englobe de toutes parts l'objet de la vision. Il est ce champ spatial que notre perception considère comme une part saisissable du réel et dont elle embrasse l'étendue à chaque fois que le regard opère un mouvement vers l'œuvre. Par contre, on ne le confondra pas avec l'Ungrund<sup>7</sup>, cet indéterminé en quoi tout se déploie et co-naît à l'existence, ce chaos primordial dont on ne peut qu'approcher l'infinitude. Bref, l'Entour sera compris seulement comme cette part étroite de l'espace réel que nous saisissons dans le mouvement de notre perception vers l'objet artistique et par quoi nous engageons tout autant notre compréhension « haptique » que notre saisie « optique » des éléments qui le composent et se trouvent dans son immédiate proximité. Ainsi, par exemple, pourrions nous dire des dispositifs chromatiques de Georges Segal, qu'ils mettent en exergue des enjeux foncièrement liés à l'Entour par le fait même qu'ils impliquent des figures spatiales construisant bien plus les modalités de leur exhibition que celles de leur visibilité. Mieux encore, que des œuvres telles « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>8</sup> de 1981 et « Femme se regardant dans un miroir » de 1982

---

<sup>7</sup> Henri Maldiney. *Regard, parole, espace*. Lausanne, L'âge d'homme. 1973 p 192

<sup>8</sup> Voir fiches George Segal N°1 et N°2 pages 23 et 24

portent à son expression la plus patente notre expérience de l'espace pictural dans la prégnance de cet événement qu'est la représentation : nous demeurons devant une réalité tangible que notre perception accueille et par quoi elle se veut la saisie tant mentale qu'haptique de la profondeur en saillie sur le visible. Nous développerons ce point précis de façon plus approfondie dans la troisième partie de cet ouvrage.

Le deuxième sens que nous accorderons à l'entour est très précisément celui de contour tel que nous l'avons développé plus avant. Celui-ci caractérise le linéament, la lisière ou la frontière qui clôture ou enceint la figure peinte, favorisant ainsi sa distinction d'avec le reste de l'image. Et cet entour peut avoir des incidences importantes sur notre capacité à percevoir dans l'objet pictural ce qui se livre au regard en ses contingences de réalités plastiques et ce qui se déduit de notre vision comme figure illusoire ; cela, nous l'observerons dans les œuvres de Giorgio Morandi de années cinquante et soixante où le contour des figures mue en une lisière dont l'adhérence à la silhouette paraît pour le moins hésitante et tend à se fondre avec l'arrière plan de l'image. Cette fusion avec cet autre entour campe l'objet pictural en un lieu où la conscience est aux prises avec les lois régissant l'espace au temps : ce que l'œil capte dans la chair de l'image est perçu comme cet instant suspendu où les choses apparaissent sous une intense lumière, mais se donnent déjà en un étrange effacement des silhouettes sur le fond. C'est la vision d'un monde où les volumes n'ont plus le poids requis pour tenir dans l'espace, où les objets figurés ont délayé leurs « chairs » dans une profondeur de champ suggérée à la surface même de la peinture ; un entre-deux visuel où se théâtralise, dans le jeu brusque et immédiat de la perception, la présence et l'absence, le profond et le superficiel, l'illusoire réalité de l'image où s'inhibe le substrat matériel. Un entre-deux, disons-nous, où les anfractuosités de l'épiderme pictural se trouvent piégées par la substance lumineuse et chromatique qui les évacue dans l'épaisseur d'un espace traduit en profondeur... Il nous vient à la conscience que quelque chose, ici, s'est abîmé, qui se manifeste toutefois. Nous dressons le constat de ce qui est perdu alors qu'à l'instant même nous vivons l'impatience de ce qui advient. La réflexion que nous développerons dans l'ultime chapitre de cette recherche nous permettra de mieux expliciter ce point de vue.

Troisièmement, l'Entour signifiera, dans une peinture ou un milieu pictural, le « fond » en tant que zone adjacente à la figure et dans lequel elle apparaît et se distingue du reste... Cela pourra s'entendre aussi pour des œuvres en relief, ou composées de divers éléments assemblés de façon solidaire et dont certaines parties se détacheraient sur un champ situé plus en profondeur. C'est le cas du tableau de Picasso « Verre, journal et dé »<sup>9</sup> de 1914 qui exhibe sa structuralité radicale d'objet construit dans laquelle est saisissable une profondeur de champ réelle. C'est par cette dernière que sont rendues perceptibles les propriétés chosales ou « Réiques » (pour reprendre la terminologie d'Etienne Souriau, sur laquelle nous reviendrons, lorsque nous aborderons les démarches des artistes et leur réalisations plastiques) de l'objet pictural : assemblage et superposition de divers éléments constituant l'image dont les qualités textuelles et architectoniques des matériaux se

---

<sup>9</sup> Voir fiche Pablo Picasso N°1 page 25

déployaient dans l'Entour, générant dans la profondeur de champ, des ombres portées par l'incidence lumineuse de l'éclairage. Mais en même temps, ce que donne l'objet au regard qui le scrute c'est une image peinte signifiant un dé et un verre posés sur un journal qu'on suppose à plat sur l'assise d'une table. La vision qui s'ouvre ainsi nous dévoile les « propriétés d'une existence unifiée dans l'irréel »<sup>10</sup> qu'on peut définir comme purement picturales. Nous sommes en présence d'un « espace-phénomène, qui est à la fois matrice de forme, milieu plastique et milieu d'actes, de significations »<sup>11</sup>. Nous y reviendrons spécifiquement dans notre troisième partie où nous aborderons l'approche esthétique de l'objet pictural réel. Mais aussi, et ce sera sa quatrième acception, l'entour explicitera la partie de l'image qui correspond à l'arrière plan dans une peinture à caractère illusionniste ou évocateur. Nous décrirons ce champ de l'espace représenté en profondeur par le terme « Entour » lorsqu'il sera question précisément de la relation de la figure peinte à cette profondeur illusoire. Mais en aucun cas, nous n'accorderons cette signification au substrat matériel qui forme le « fond » sous la peinture : ce fond vécu comme le lieu d'où émergent, transparaissent ou se manifestent les occurrences matiéristes situées dans les couches inférieures du derme pictural. Ce fond là, nous le nommerons le fond corporel de l'œuvre ou le « Bruit » lorsque nous souhaiterons mettre en exergue ses caractéristiques de résurgence haptique et sa capacité d'informer le travail de remontée des récurrences matiéristes et sensibles émises par le corps de l'œuvre. Nous aurons d'ailleurs à rendre compte de cet affleurement du « bruit » à la surface des œuvres de Bonnard, de Morandi et de Segal. Nous décrirons ce phénomène de remontée du fond corporel de l'objet artistique jusqu'à l'épiderme pictural. Nous verrons en quoi, cet événement surdétermine le signe plastique et lui donne un poids d'existence, une prégnance manifeste. Nous nous intéresserons précisément à cette dernière parce qu'elle confère partiellement au substrat de matières colorées une prédictibilité impliquant notre perception de telle sorte que s'y manifestent à la fois la figure peinte et l'œuvre en son entière corporéité (voir chapitre 3). Notre analyse nous mènera jusqu'à ce moment de compénétration de la figure et du « bruit » par lequel l'objet pictural réel révèle à la conscience le « Mal » entendu comme « moment originaire du motif »<sup>12</sup> et point focal où s'agrègent l'espace et le temps de la présence. C'est d'ailleurs ce que nous observerons dans nombre de productions picturales de Pierre Bonnard, telle, par exemple, « Intérieur blanc, le Cannel »<sup>13</sup> de 1932 où sont manifestes des phénomènes d'apparition et de disparition de figures peintes. Dans la zone formant l'entour de la table située en bas à droite, une figure peinte émerge après-coup du substrat coloré. Elle se donne subrepticement à la conscience comme la silhouette de Marthe penchée sur le chat : phénomène « d'épiphasis » qui est induit par le

---

<sup>10</sup> Noël Mouloud. *La peinture et l'espace*. Paris. PUF. 1964. p 242

<sup>11</sup> Noël Mouloud. *La peinture et l'espace*. Op cit. p 243

<sup>12</sup> Henri Maldiney. *Regard, Parole, Espace*. Ed âge d'homme. Lausanne. 1973. pp 189 à 194

<sup>13</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 1 page 26



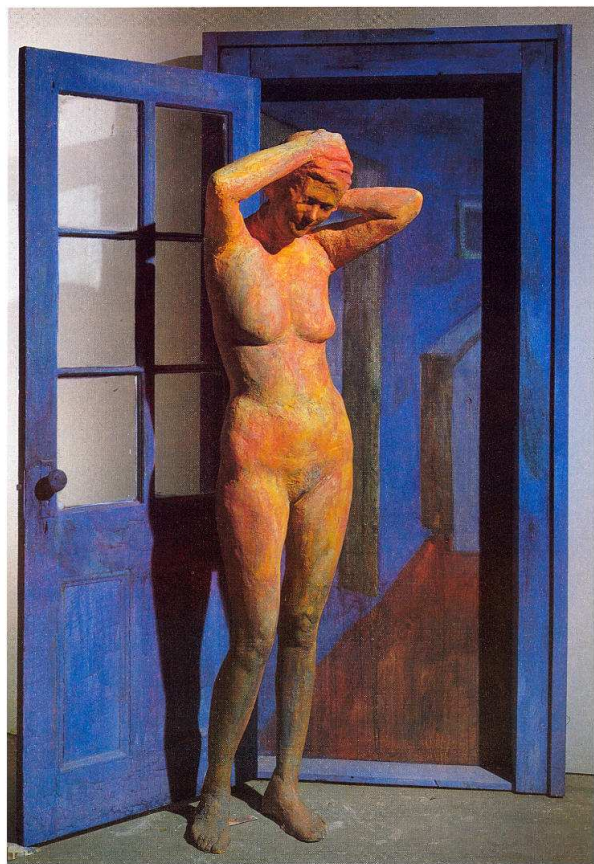
mouvement anadyomène<sup>14</sup> selon lequel notre conscience perceptive mue en conscience imageante, nous faisant découvrir dans la matière colorée formant le fond de la peinture, la femme du peintre. Ici, notre regard participe d'un jeu où « l'Apparaître » et le « Disparaître » d'un personnage peint vient révéler au spectateur une présence se donnant dans le temps de la perception. Nous reviendrons sur cet exemple dès notre première partie car cette manifestation figurale participe pleinement de l'existence de l'objet pictural réel tel que nous allons le définir maintenant.

---

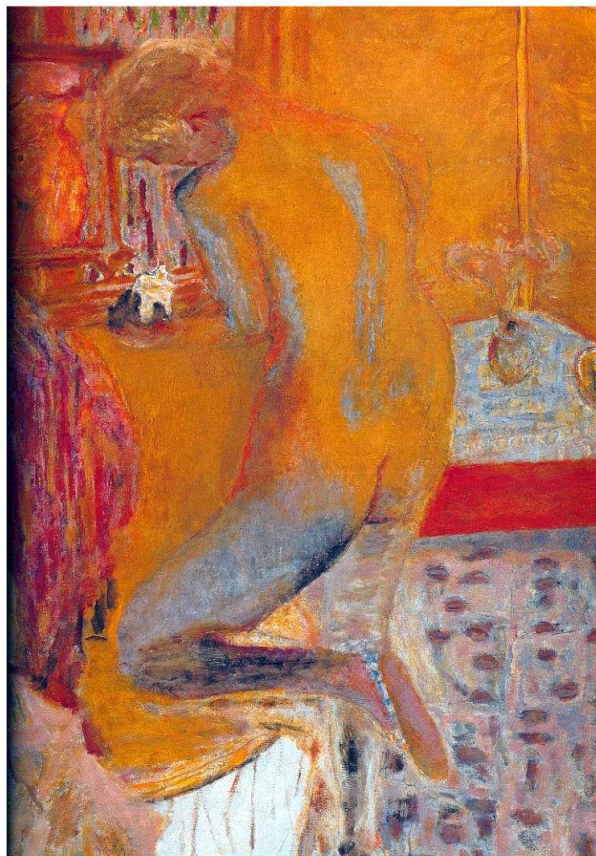
<sup>14</sup> Remarque : Didi-huberman utilise fréquemment ce terme en référence à la « Vénus anadyomène », c'est-à-dire la « Vénus surgissant de l'eau », (œuvre de l'Antiquité) pour définir une image qu'il considère non comme une « apparence de ... » mais comme « une apparition, [...] un perpétuel battement rythmique entre des termes hétérogènes et pourtant fortement articulés » (Georges Didi-Huberman, « *La ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* », *L'empreinte*, Paris, éditions du Centre George Pompidou, 1997, p. 51). Nous emploierons donc ce terme en tant qu'il renvoie à une éthique du regard qui se confond avec un mode heuristique d'approche du réel. Ce dernier pouvant être qualifié d'anadyomène, c'est-à-dire tour à tour surgissant et disparaissant, esquisse et rémanence... Par extension nous emploierons ce mot pour qualifier le mouvement de conscience qui nous amène à voir dans une même image deux états figuraux différents. Le mouvement anadyomène sera donc entendu comme la conversion de notre conscience « imageante » en conscience « percevante » et visse versa. Précisons que le terme « anadyomène » est une image que Georges Didi-Huberman emploie souvent, notamment dans *Génie du non lieu*, Paris, Ed du non lieu, 2001, p 87. (au sujet de l'œuvre littéraire d'Antonio Tabucchi.: *Nocturne indien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987.) mais aussi dans *Phasmes*, Paris, Editions de Minuit, 1998, p. 41 et *Images malgré tout*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 64... Pour une référence explicite à la *Vénus anadyomène*, confère : « *La couleur d'écume ou le paradoxe d'Apelle* » dans *L'image ouverte*, Paris, Gallimard, 2007, p. 67-95.



## Fiche George SEGAL N°1



SEGAL: Femme debout devant une porte bleue entrouverte. 1981.  
Plâtre et bois peints. 208x140x84 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



BONNARD: Femme à sa toilette, harmonie jaune. vers 1930.  
Huile sur toile. 106x72 cm. Coll. particulière, Paris. Dauberville cat. 1460



SEGAL: Veste accrochée à la porte N°2. 1988.  
Plâtre et bois peints, métal et Acrylique. 195,6x74,9x27,9 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



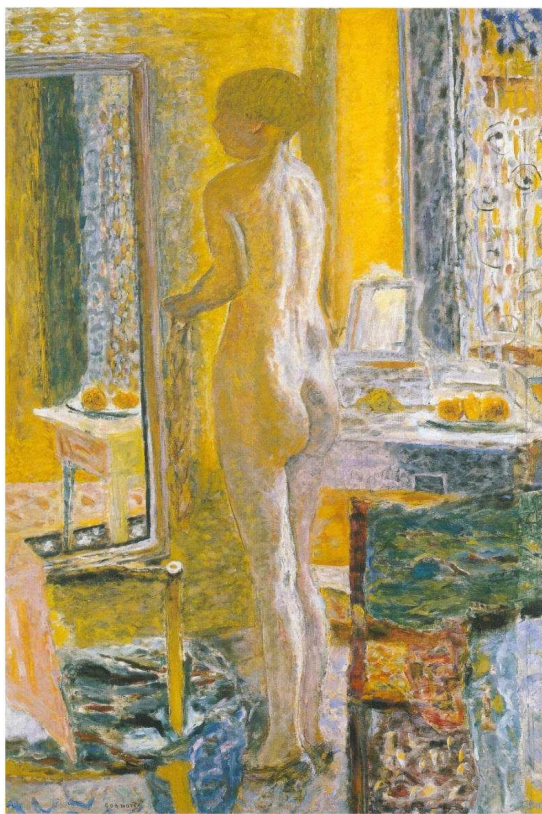
## Fiche George SEGAL N°2



George SEGAL. Femme se regardant dans un miroir. 1982.  
Plâtre peints, bois et pavés. 122x81x51 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



George Segal: Nu dans une cuisine. 1956. Huile sur toile. 122x122 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



Pierre Bonnard: La toilette ou Nu au miroir. 1931. Huile sur toile. 153,5x104 cm.  
Musée International d'Art Moderne, Venise. Dauberville cat. 1479



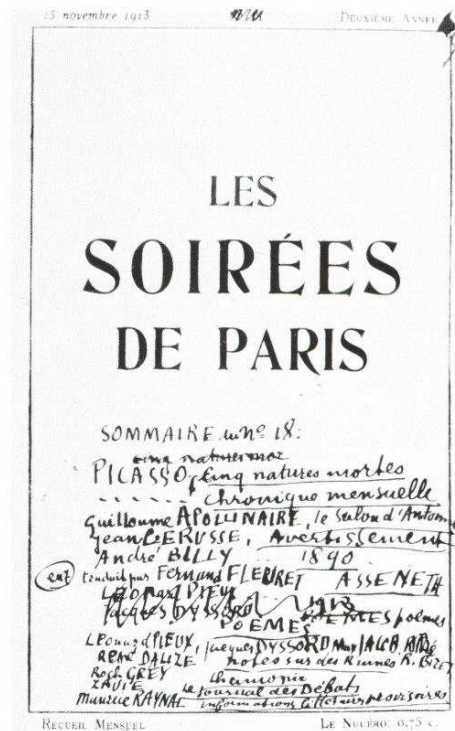
George SEGAL: Femme debout se regardant dans un miroir. 1996.  
Plâtre peint et miroir, 182x60x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



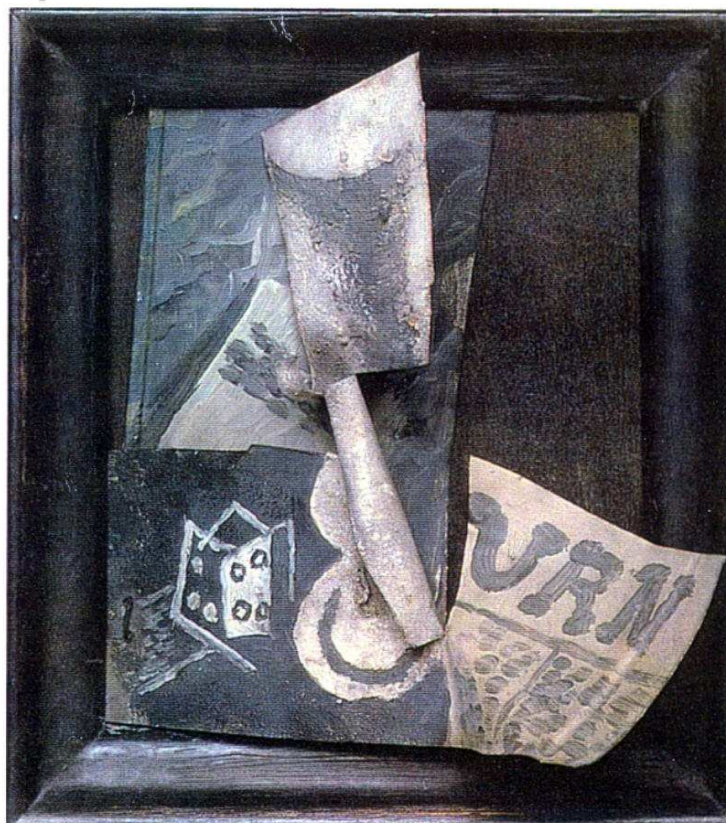
## Fiche Pablo Picasso N°1



PICASSO: Mandoline et clarinette. 1913.  
Bois de sapin, peinture et crayon.  
58x36x23 cm. Musée Picasso, Paris.  
Daix cat. 632. Spiess cat. 54



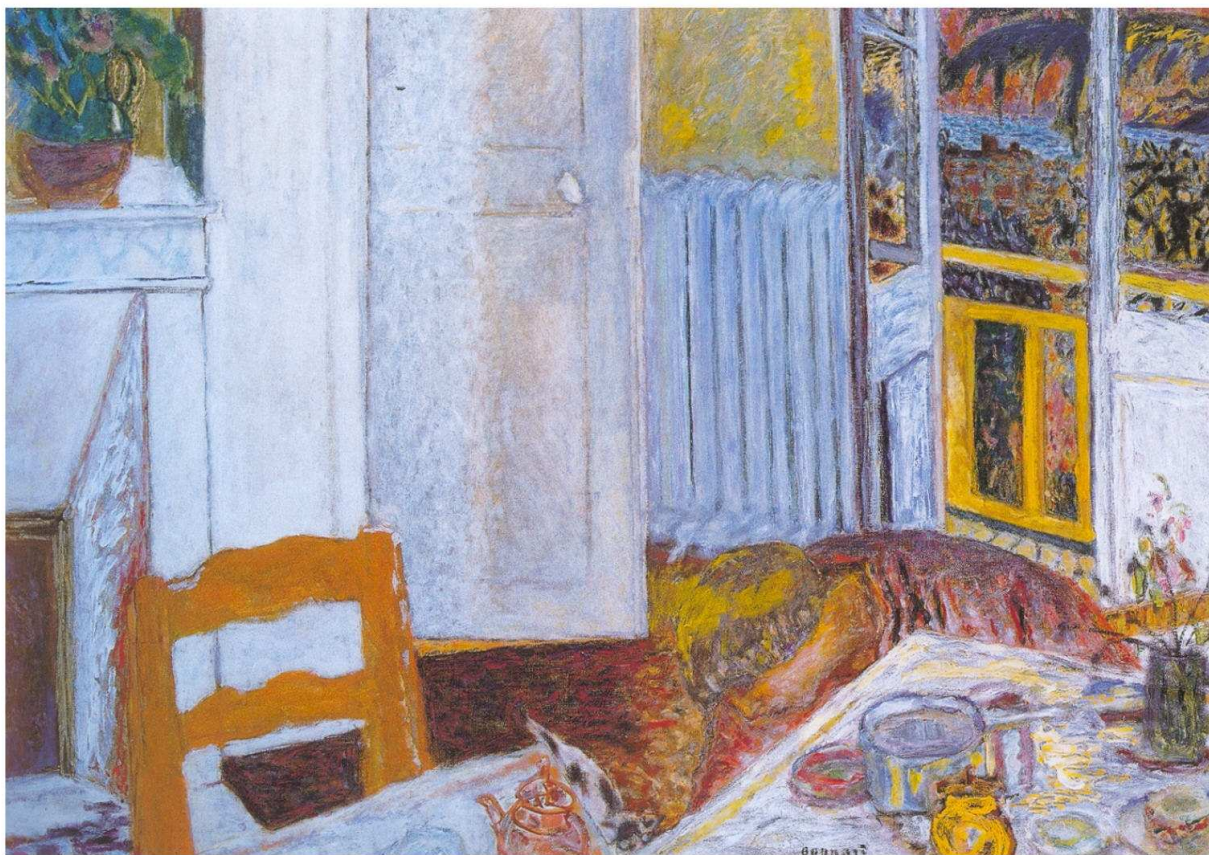
Couverture de "soirées de Paris".  
Annotations sommaire G. Apollinaire.  
18 Novembre 1913.



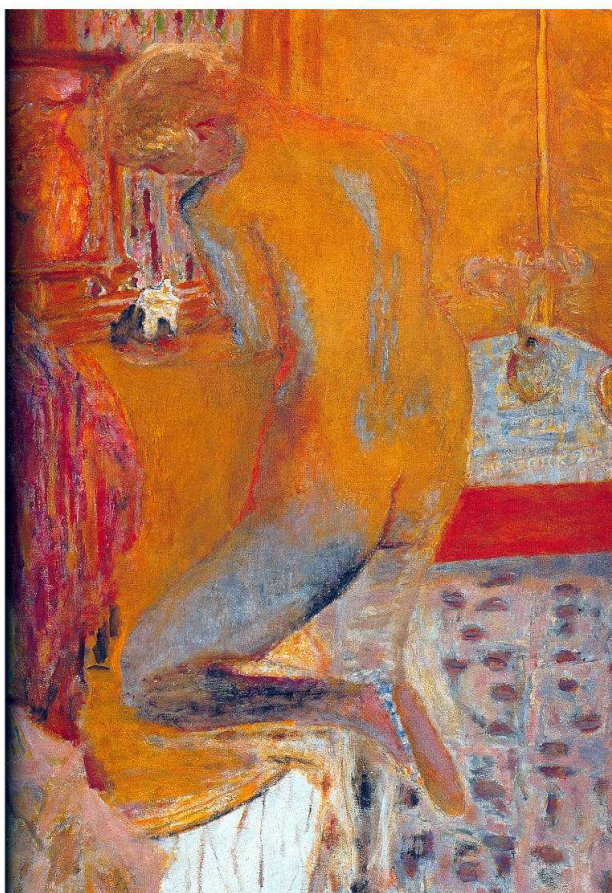
PICASSO: Verre, journal et dé. 1914.  
Fer blanc découpé et peint, sable et fil de fer, planche et cadre.  
Musée Picasso, Paris. Daix cat. 750, Spiess cat. 51



## Fiche Pierre BONNARD N°1



**Interieur blanc (le Cannet). 1932. Huile sur toile. 109x162cm.**  
 Coll. Musée de Grenoble. Dauberville Cat.1497



**Femme à sa toilette, harmonie jaune.**  
 vers 1930. Huile sur toile. 106x72 cm.  
 Coll. privée. Dauberville cat.1460

## 2- L'objet pictural réel.

### 2.1- Un artefact à dimensions artistique et esthétique.

Nous avons dit, lors de notre introduction, que l'objet pictural réel était à considérer en sa qualité d'œuvre d'art. Nous voulions ainsi prendre acte de son appartenance génétique à ces objets de culture, souvent prestigieux et auxquels nous accordons ipso facto des qualités sensibles et expressives indéniables ; qualités par lesquelles ils fondent leur double légitimité artistique et esthétique. Certes, d'autres catégories d'objets, tels ceux de l'industrie, ont des caractéristiques esthétiques similaires mais il faut distinguer en eux la primauté accordée à la fonction utilitaire : ils sont en premier lieu des objets usuels, dont la destination est de servir les impératifs du besoin, de faire appel au geste qui l'utilise plutôt qu'à la perception qui les contemple. Cela n'est pas le cas de l'œuvre d'art dont l'une des fonctions essentielles est d'en appeler foncièrement à des « conduites désintéressées qui semblent vouées à la plus grande gloire de la perception, sans qu'aucun résultat ne suive »<sup>1</sup>. Mais avant d'aborder la question de l'œuvre d'art et de sa

---

<sup>1</sup> Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol 1. PUF Paris. 1953. P 135.

Remarque : Nous empruntons ici les propos de Mikel Dufrenne concernant la relation que le regardeur peut entretenir avec l'œuvre d'art parce que ce philosophe défend la thèse selon laquelle la réception que peut en faire le spectateur s'opère selon un mode actif : l'œuvre ne nous est vraiment accessible qu'à la condition de le vouloir et d'opérer sur elle une visée qui engage notre perception esthétique. Il développe une argumentation selon laquelle l'objet esthétique (et donc l'œuvre d'art) n'a pas de pouvoir sur le regardeur, sinon celui d'exercer un fort attrait sur la perception. Mais ce dernier dépend manifestement du choix du spectateur de s'engager dans la relation esthétique ou, au contraire, de s'y soustraire. Cependant, nous ne partageons pas le point de vue qui consiste à dire que la conduite esthétique est désintéressée. Du moins, nous n'accordons pas le même sens à ce terme. Nous jugeons au contraire que la conduite esthétique implique de façon évidente l'attention et l'intéressement du spectateur : le fait même que le regardeur puisse porter volontairement son attention sur l'objet esthétique, soit pour l'apprécier de façon subjective, soit pour le juger, invalide la possibilité d'en considérer l'acte comme désintéressé. En effet, soutenir qu'une conduite esthétique n'est pas une conduite fondée sur un intérêt pratique nous semble délicat, puisque elle implique fondamentalement des choix perceptifs et des agissements pouvant induire un jugement de valeur. Jugement esthétique pour lequel les fonctions cognitives se trouvent convoquées intentionnellement et se rapportent ultimement à l'appréciation subjective. Cette dernière, dès lors, peut invalider l'objet perçu et provoquer, le cas échéant, l'arrêt de la conduite esthétique. Certes, cet intéressement n'est pas rivé sur le résultat final de l'activité mais il est opérant durant tous les moments de la conduite esthétique. Par conséquent, bien qu'il ne s'agisse ici que d'intérêt d'ordre cognitif pouvant se traduire par une augmentation du plaisir ou du déplaisir, nous pensons qu'en tant qu'il est un certain « engagement » dans la vie, cet intéressement s'avère foncièrement pratique. Nous considérons que tout acte de perception, et la conduite esthétique en requiert un, induit une activité de notre « appareil cognitif » ; lequel peut engendrer une satisfaction ou un déplaisir qui suscitera la continuation de l'activité ou y mettra fin. C'est dans ce sens que la conduite esthétique ne nous paraît absolument pas

différence avec les objets usuels, il nous faut commencer par considérer l'objet pictural réel dans sa relation à la chose naturelle. En effet, en tant qu'objet produit de main d'homme il appartient à ces catégories d'objets qui diffèrent totalement du vivant et de la chose naturelle pour constituer un secteur bien déterminé du réel. Il y a, entre les catégories de l'objet et celles du vivant, des différences sur lesquelles nous ne nous attarderons pas, celles-ci étant bien en dehors de notre questionnement théorique. Nous dirons seulement que, dans notre expérience de vie, nous nous bornons le plus souvent à accepter les évidences premières et la simplicité de distinction qui nous font reconnaître un être vivant et animé des autres immanences du réel. Toutefois, nous trouverons, dans les chapitres suivants, nombre d'occasions d'approcher théoriquement les relations que peut entretenir l'être vivant avec l'œuvre d'art. Nous aurons à nous interroger explicitement sur l'intérêt que de tels objets présentent quant à l'acte de perception. Nous débattons sur la relation implicite que l'œuvre d'art, et plus précisément l'objet pictural réel, entretient avec « l'existant »; ce dernier prédicat étant entendu comme l'ensemble des données de l'existence par lesquelles nous accédons à la connaissance de l'être et du monde. Il s'agit là d'une connaissance toujours en débat, qui se doit d'advenir et d'être accomplie au cours de l'existence; laquelle, en tant que possédée (c'est-à-dire en tant que « fait de possession ») nous engage dans « l'être-au-monde »<sup>2</sup>.

S'il en est ainsi de notre relation au vivant, de même nous pouvons dire que notre perception nous confère les capacités de distinguer spontanément la chose naturelle de l'objet artificiel. En ce dernier, nous repérons la marque humaine. Il recèle un monde de culture qui nous apparaît immédiatement présent et sensible : en tant qu'objet fabriqué, il exhibe un « faire » qui nous

---

désintéressée. Bien au contraire nous découvrons en elle des fonctions judicatives ; et celles-ci s'avèrent d'un intérêt pratique au sens où la conduite esthétique peut s'en trouver volontairement interrompue. De fait, nous ne pouvons valider une hypothèse qui aurait pour effet d'isoler la conduite esthétique des autres conduites pratiques et nous considérerons que loin de se vouloir désintéressée, la perception esthétique s'avère en charge d'un intéressement pertinent et motivé.

<sup>2</sup> Remarque : Bien que cela ne soit pas au centre de nos préoccupations théoriques, il nous faut dire de façon synthétique comment nous entendons considérer un tel concept puisque nous serons amenés à réfléchir, au long de ce chapitre, sur les existences plurielles que nous accordons à l'objet pictural réel. Il est une distinction à faire entre les approches philosophiques de l'existence telle que la définissent les philosophes auxquelles on attribue le qualificatif « d'existentialistes » et ceux qui se rapportent à la phénoménologie. Les premiers, se réclamant de Kierkegaard, considèrent que l'existence est déjà possédée avant tout effort. C'est une donnée constante de l'être qu'il appartient à l'homme d'appréhender par les voies de sa subjectivité. La seconde, issue des courants phénoménologiques voit dans l'existence un fait de réalité qu'il est aisé de connaître, mais qui, toutefois, reste toujours en devenir puisqu'il doit invariablement être atteint puis conquis pour accéder à la plénitude de son accomplissement. Nous supposons, pour notre part, que l'existence est la réalité de l'être et nous entendons ce terme en son acception « d'état de ce qui existe, de ce qui est en réalité ». Nous appréhenderons l'objet pictural réel comme le résultat d'une démarche singulière qui s'essaye à penser son existence à travers la totalité concrète de la subjectivité de l'artiste.



parle d'autrui avant même que nous le rencontrions. Concernant l'objet pictural réel, ce monde culturel nous est donné de façon d'autant plus affirmée qu'il est un artefact à fonction artistique et esthétique. Nous reviendrons très vite sur ce point après avoir défini les quelques différences qui nous semblent essentielles de noter entre la nature et l'ensemble des objets humains. Par définition tout artefact est un objet artificiel produit par l'homme et pour l'homme. Par cela même nous le reconnaissons : il porte en lui le sceau de la norme à laquelle il a été soumis lors de sa réalisation. Il nous renseigne immédiatement sur la rigueur et la logique qui ont présidé à sa conception. Il peut même nous informer de son usage, voire en porter les traces.

Et justement, nous ne le reconnaissons comme tel qu'à la stricte condition de remplir pleinement sa finalité d'artefact ou, du moins, de s'y référer explicitement. C'est là son caractère primordial d'objet artificiel. Qu'il soit à fonction usuelle ou à dimension artistique, il est à la fois conçu par l'humain et fait pour le servir alors que la chose naturelle préexiste à l'action de l'homme et se veut le résultat précaire des hasards. Nous pouvons dire que la finalité de tout objet humain réside dans l'emploi que nous en faisons. Nous l'identifions comme tel et il requiert de notre part un comportement social qui nous introduit d'emblée dans le monde culturel « où autrui est présent en filigrane à la fois dans l'objet et dans l'usage que j'en peux faire »<sup>3</sup>.

Bref, ce qu'il nous faut retenir c'est que l'objet pictural réel est au même titre que tout objet fabriqué de main d'homme, un « donné » du monde que notre perception repère comme n'étant pas la chose naturelle. Ceci dit, plus encore qu'un objet usuel dont la finalité est toute entière vouée aux impératifs du besoin, ce type d'artefact requiert un comportement éminemment social par le fait même d'en référer à des formes explicites de la culture. Du moins, nous faut-il considérer que l'œuvre d'art, en tant qu'artefact à dimensions artistique et esthétique, diffère de l'objet usuel par sa destination non utilitaire (et nous parlons ici des contingences liées à l'usage et au vital) ainsi que par ses finalités prégnantes sur la perception.

Plus encore nous faut-il souligner la différence que nous faisons entre ce type d'objets et les autres artefacts.

Comme l'écrit Jean Marie Schaeffer, la « notion d'œuvre d'art est un concept vague aux limites floues »<sup>4</sup>. S'interrogeant sur les moyens qui permettraient de mieux l'approcher, il suggère de ne pas amalgamer l'œuvre d'art et l'artefact esthétique car la fonction esthétique n'est pas une condition *sine qua non* pour qu'un objet produit de main d'homme soit une œuvre d'art. Il développe sa réflexion par une argumentation qui vise à reconsidérer l'esthétique philosophique et la doctrine spéculative de l'art : l'une ayant été définie trop souvent comme une analyse de la réception, et l'autre se voulant plus précisément une théorie de la création et de l'œuvre. Pour la première, l'essence de l'Art ne serait appréhendable qu'à partir d'une attitude esthétique privilégiant l'appréciation subjective et le plaisir ; pour la seconde, l'œuvre

---

<sup>3</sup> Mikel Dufrenne.- *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. 1. PUF. Paris. 1953. p 123

<sup>4</sup> Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. NRF Gallimard. 1996 p 15

d'art visée dans ses fonctions esthétiques ne permettrait pas de définir en totalité l'essence de l'art. Plus encore, elle s'y opposerait puisque la dimension esthétique s'en trouverait abusivement identifiée à la perception « sensible ». La doctrine spéculative de l'art affirmerait que l'art est un savoir extatique révélant des vérités transcendantes inaccessibles autrement.

Bref, pour reprendre de manière succincte les propos du philosophe, il y aurait fondamentalement opposition entre l'Esthétique philosophique et la Théorie spéculative de l'Art puisque « la fonction cognitive extatique » que l'œuvre d'art serait censée remplir semble « incompatible avec toute considération faisant intervenir le plaisir et l'appréciation subjective »<sup>5</sup>.

Ainsi renvoie-t-il dos à dos les défenseurs de « l'Esthétisme » et leurs détracteurs « modernistes » en remarquant, tout d'abord, que la fonction esthétique est différente du statut ontique de l'œuvre d'art ; mais aussi que notre époque n'aborde pas l'œuvre d'art seulement de façon esthétique. Il suggère donc de faire la distinction entre ce qui, de l'œuvre d'art, participe de l'artistique et ce qui renvoie à l'esthétique car « loin de nommer une propriété des œuvres, le prédicat « esthétique » désigne une des relations que nous pouvons entretenir avec elles... »<sup>6</sup>. Ainsi, pourrions-nous dire, en reprenant les propos de cet auteur, que la conduite esthétique n'est pas définie par les objets sur lesquels elle porte mais davantage par la relation qu'elle entretient avec eux, c'est-à-dire la manière dont elle s'y rapporte. L'objet esthétique étant ce par quoi s'instaure et se définit la relation esthétique en tant que moment d'émergence du sensible, « lieu » de convergence du sentant et du senti.

De même, nous devons ajouter, en nous faisant écho de la pensée d'Etienne Souriau<sup>7</sup> que l'œuvre d'art est le fruit d'une activité instauratrice qui vise à « promouvoir anaphoriquement un être singulier »<sup>8</sup> dont l'unique raison est d'exister comme tel. C'est-à-dire qu'elle est issue de véritables processus instauratifs par lesquels elle ne se fait œuvre d'art qu'à l'ultime condition de se pourvoir d'une « existence plurimodale »<sup>9</sup> qui en affirme pleinement son être. C'est dans ce sens que nous entendons définir l'artefact artistique : ce

---

<sup>5</sup> Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*. Op cit. p 10

<sup>6</sup> Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythe*. Op Cit. P.15 et 16

<sup>7</sup> Souriau. *La correspondance des Arts, éléments d'esthétique comparée*. Paris, Flammarion 1969 p.45 à 61

<sup>8</sup> Remarque : nous empruntons ce vocabulaire à Etienne Souriau. Ce dernier utilise cette expression pour définir l'activité instauratrice et techniquement instrumentalisée par laquelle l'homme se fait créateur. Il est à préciser toutefois que pour le philosophe l'anaphore est le mouvement par lequel, sous la « poussée » créatrice et le tâtonnement expérimental, l'artiste parvient à insuffler peu à peu à la matière informe et au matériau brut sa pleine « présence » ; présence dans laquelle se cristallisent à la fois son sens et ses aspects sensibles et expressifs. Confère : *Correspondance des arts*. Paris 1947 pp 45-72, *Les différents modes d'existences*. Paris 1943 pp 42- 46 et *L'avenir de l'Esthétique*. Paris 1929. pp 133-150

<sup>9</sup> Souriau. *Les différents modes d'existence*. Paris, PUF.1943. pp 125 à 127

dernier s'élevant à travers l'expérience de création de l'état de matière inerte et informe à celui de présence sensible manifestant la pluralité de ses plans d'existence. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point qu'il nous faudra développer de manière plus affinée.

L'œuvre d'art est donc à la fois un objet esthétique et un artefact artistique. Autrement dit, elle est ce par quoi peut se définir la conduite esthétique et simultanément, cet « être d'expression » qui met en jeu un ensemble de démarches motivées et orientées. Elle tend « expressément à [le] conduire du néant ou d'un chaos initial jusqu'à l'existence complète, concrète, s'attestant en indubitable présence. Mais entendons bien qu'il s'agit moins de ces démarches, en ce qu'elles ont d'exécutif et de pratique, que de l'esprit qui les anime, c'est-à-dire exactement des raisons de tous les actes par où s'opère cette anaphore – ce soulèvement progressif de l'être, du néant à l'existence plénière »<sup>10</sup>. Ainsi devons-nous prendre en compte cette réalité qui fait de l'œuvre d'art, à la fois un artefact à fonction artistique et un objet esthétique. Il s'agit là, nous semble-t-il, de deux aspects d'un même objet qui ne s'opposent pas. Bien au contraire, ils nous révèlent des points de vue tout aussi différents que complémentaires.

D'un côté, nous appréhendons l'œuvre d'art par le négoce d'un « faire » dont le but est d'accomplir sur le fil de la progression anaphorique un être tout de présence et d'expression sensible. Se faisant, nous prenons en compte « la fonction skeuo-poétique » de l'art<sup>11</sup> qui implique une activité instauratrice pour l'esprit. Autrement dit, nous portons sur l'œuvre un regard qui vient sonder l'activité même de production pour en décrire et en analyser les enjeux et les finalités, ainsi que les approches techniques et les moyens matériels qui fondent le sens de l'œuvre et nous la donnent à percevoir pour ce qu'elle est. De l'autre côté, nous appréhendons l'objet en ses manifestations purement esthétiques par lesquelles nous est rendue efficiente l'expérience sensible de notre relation à l'œuvre d'art. Celle-ci s'inscrivant dans une conduite esthétique qui se révèle intéressée et motivée.

Un fait nous paraît à présent acquis : l'objet pictural réel, en tant que référé simultanément à l'artefact artistique et à l'objet esthétique ne peut se définir, du moins implicitement, que dans une relation à l'expérience esthétique. Nous prenons donc acte de cela et nous aurons tout au long de ce travail, l'exigence de toujours garder à l'esprit, qu'en aucun cas l'objet pictural réel ne peut être réductible à l'objet esthétique. Il est aussi un artefact artistique témoignant d'une démarche anaphorique, et à ce titre, nous pouvons lui porter un tout autre regard que celui que nous impliquons lors d'une visée purement

---

<sup>10</sup> Souriau. *La correspondance de l'art, éléments d'esthétique comparée*. Flammarion. Paris. 1969. p 45

<sup>11</sup> Souriau. *L'avenir de l'esthétique*. PUF. Paris. 1943 p.133

Remarque : Souriau écrit que l'artefact plastique se constitue en qualités expressives qui « ouvrent un monde » autant qu'elles « s'ouvrent au monde ». Cela fonde la fonction Skeuo-poétique de l'objet artistique ; fonction par laquelle le regardeur est conduit à adopter devant l'œuvre, non une perception ordinaire qui va d'emblée à la signification mais une pensée complexe constituée d'un réseau de déterminations perceptuelles impliquant à la fois les phénomènes sensibles, les occurrences du réel et les projections mentales.

esthétique. Toutefois, et là se dessine une indéniable réalité, l'objet esthétique et l'artéfact à fonction artistique ne faisant qu'un en leur qualité d'œuvre d'art, il est, somme toute, difficile de parvenir à les désolidariser. Nous aurons donc impérativement à tenir compte du fait que l'expérience esthétique et l'analyse théorique visent et atteignent précisément les objets qui les provoquent. Ainsi aurons-nous toujours la possibilité de considérer ces derniers comme les parties complémentaires d'une même entité : l'œuvre d'art. Nous nous rappellerons seulement « qu'objet esthétique et œuvre d'art sont distincts en ceci qu'à l'œuvre d'art doit se joindre la perception esthétique pour qu'apparaisse l'objet esthétique »<sup>12</sup>.

Pour résumer ce premier point, nous serons amenés à approcher l'objet pictural réel en tant qu'œuvre d'art. Pour parvenir à cette fin, il faudra soit, que nous interroguions son « apparaître » par lequel il se fait l'expression du Sensible, soit que nous nous intéressions au « faire » dont il est l'immanente manifestation matérielle. C'est ce que nous mettrons en exergue en structurant notre travail selon deux parties distinctes mais fortement solidaires. La première visera les tenants poétiques de la démarche créatrice et orientera le débat théorique vers l'analyse des procédés techniques et des choix d'agencements plastiques assumés par les artistes du corpus de référence. Nous aurons à cœur, ainsi, de rendre compte des habitudes de travail, des matériaux utilisés et des gestes créateurs spécifiques à chacun d'eux parce que l'acte de créer implique concrètement, dans l'atelier, de « se saisir, non d'un langage pour dire quelque chose, mais d'un matériau pour construire un objet doué d'autonomie »<sup>13</sup>. La seconde partie sera davantage encline à aborder les spécificités des œuvres en leurs dimensions formelles, chromatiques, textuelles, spatiales... Nous analyserons et nous confronterons les productions plastiques des artistes considérés. Nous chercherons à mettre à jour les différences esthétiques qui les caractérisent et œuvrent à l'efficace de l'objet pictural réel.

---

<sup>12</sup> M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol 1. Paris, PUF. 1953 p 26

<sup>13</sup> Passeron. In « *expression et création, communication à la deuxième semaine internationale de philosophie de l'art* ». Samos. Septembre 1979. Cf : Actes, in Diotima N° 10- 1982. p.103.

## 2.2- Le statut d'œuvre d'art.

Nous devons à présent soulever un autre point de réflexion afin de développer davantage ce que nous entendons par objet pictural réel. Nous allons analyser de façon plus précise ce qui concerne plus spécifiquement la structure de l'œuvre d'art. Qu'est-ce qui différencie cette dernière d'un quelconque objet décoratif ? En quoi cet objet est-il si différent des autres artefacts à caractère utilitaire ? D'évidence, il apparaît que, pour un penseur tel Etienne Souriau, l'œuvre d'art se voit dotée d'une spécificité ontologique qui lui serait inhérente, spécificité qui la différencierait précisément des autres classes d'artefacts. Il en va de même pour Mikel Dufrenne qui, considérant l'objet esthétique, lui attribue le statut de quasi-sujet<sup>14</sup>. Inversement, Jean Marie Schaeffer s'oppose à cette thèse considérant que le statut de l'œuvre d'art s'identifie à « un agrégat de classes d'objets fondées sur des critères divers qui n'ont pas nécessairement le même poids d'une classe à l'autre, et donc d'un usage du terme à l'autre »<sup>15</sup>. Il considère que la conception selon laquelle la notion « d'œuvre d'art » qualifie une catégorie ontologique primitive et irréductible est vaine parce qu'aujourd'hui, notre définition de l'œuvre d'art s'avère beaucoup plus complexe qu'au XIX<sup>ème</sup> siècle. Si, à cette époque, le prédicat « d'œuvre d'art » a été introduit pour dénoter les artefacts à fonction esthétique, nous appliquons aujourd'hui ce terme à d'autres types d'objets humains qui ne réfèrent pas nativement et totalement à la dimension esthétique. Ainsi, par exemple, les masques nègres, la statuaire égyptienne ou les icônes byzantines qui proviennent de cultures étrangères à la nôtre, se voient assimilés à une création confirmant « notre manière d'user des objets du même type »<sup>16</sup>.

Jean Marie Schaeffer dénonce cet ethnocentrisme culturel par lequel nous dénaturons certaines catégories d'objets à dimension culturelle ou rituelle, pour les assimiler à des œuvres d'art auxquelles nous accordons d'office une autonomie esthétique. Certes, nous dit le philosophe, ces artefacts religieux ne sont pas dépourvus d'arguments esthétiques, cependant ces derniers participent non d'une volonté de produire un objet esthétiquement autonome affirmant ses qualités sensibles et expressives, mais davantage de servir d'autres fins utiles ou « magiques ». En d'autres termes, ses arguments esthétiques ne sont pas la finalité de l'objet mais seulement un moyen par

---

<sup>14</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol 1. PUF. Paris. 1953. p 197

<sup>15</sup> J.M Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. Paris, Nrf essais Gallimard 1996. p 29

<sup>16</sup> J.M Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. Op Cit. p 26

lequel il peut accéder à un degré de persuasion suffisant. Reprenant les propos de Michel Leiris au sujet des objets rituels africains, il affirme que ces derniers sont, en premier lieu, fonctionnels puisqu'ils ont pour finalité d'être des « instruments magiques » ; et par conséquent, ils « doivent être aussi beaux que possible pour pouvoir être efficaces [...] et pour plaire aux dieux et aux ancêtres »<sup>17</sup>. Ainsi ces artefacts à dimension rituelle se voient-ils dotés de qualités plastiques « en sorte que, loin d'être déterminante à elle seule, la valeur fonctionnelle s'avère ici étroitement dépendante d'une qualité esthétique reconnue telle »<sup>18</sup>. Ces objets de rituel doivent être capables de fonctionner comme « support pour l'incarnation d'un esprit qui est censé agir à travers lui »<sup>19</sup>; et c'est, entre autres, par ses qualités plastiques qui provoquent la satisfaction esthétique chez le regardeur (ou le croyant) que ces objets sont censés gagner en persuasion. C'est donc l'efficacité rituelle, et non l'efficacité esthétique, qui constitue finalement la véritable intention créatrice. De fait, pour Jean Marie Schaeffer, il ne nous est pas permis de considérer que la notion « d'œuvre d'art » telle qu'elle semble être entendue communément dans nos sociétés modernes, puisse justifier d'une catégorie ontologique irréductible ; ceci précisément parce qu'il n'y a pas de dissociation radicale entre les œuvres d'art et tout autre artefact à fonction non artistique mais possédant des qualités esthétiques secondaires.

Certes, cela est vrai ! Nous ne pouvons postuler une quelconque identité non problématique entre des objets à fonction religieuse ou rituelle (donc non artistique) et les œuvres d'art ; cela justement parce que de tels artefacts ont en commun de solliciter notre visée esthétique et, que se faisant, nous ne sommes pas forcément en mesure de décrypter les fondements qui ont œuvré à leur genèse ou simplement de vouloir en considérer de façon dissociée les raisons primordiales ayant conduit à leur production. Autrement dit, nous ne voulons pas leur reconnaître systématiquement la finalité première pour laquelle ils ont été créés parce que nous portons sur eux un regard déjà informé des fastes d'une culture qui nous appartient. De même, notre perception impliquant une orientation nécessairement motivée par des choix qui nous sont propres, nous ne pouvons nous abstraire des normes ou des « conditionnements » que nous partageons avec le groupe social auxquels nous sommes liés. Par conséquent, notre regard n'est pas neutre lors de la réception de tels objets et nous les considérons dès lors comme œuvres d'art à la condition première que notre société les reconnaisse comme tels. Cela est vrai, d'ailleurs pour tout objet usuel qui présenterait une dimension esthétique suffisamment affirmée ou particulière – celle-ci servant à faire valoir la finalité fonctionnelle propre de cet objet et permettant de le caractériser par rapport à l'époque qui l'aurait engendré. C'est le cas par exemple de divers objets décoratifs ou même des affiches publicitaires pour lesquelles la valeur

---

<sup>17</sup> J.M Schaeffer. Ibid. p 142

<sup>18</sup> Michel Leiris et Jacqueline Delange. *Afrique noire. La création plastique*. Gallimard, Paris. 1967. p 45

<sup>19</sup> J.M Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. Op Cit. p. 42 et 43

de satisfaction esthétique est puissamment impliquée dans le processus de reconnaissance de la fonction utilitaire de l'artefact. Il nous semble donc, qu'aujourd'hui, le champ d'extension de l'œuvre d'art s'est en effet considérablement élargi. Nous ne pouvons repérer de façon radicale une dissociation entre les œuvres d'art et nombre d'artefacts dont les fonctions n'ont pas directement de lien avec l'artistique. Cependant, nos sociétés, par l'entremise d'instances spécialisées et expertes, accordent à ces derniers, le statut privilégié « d'objet de collection » et parfois, peut leur reconnaître une valeur esthétique et un certain prestige propre à l'œuvre d'art. D'ailleurs, ceux-ci ne sont-ils pas sujets à des acquisitions par des institutions muséales qui les hissent au rang d'objet de culture ou d'œuvre d'art selon les qualités intrinsèques (et précisément esthétiques) qu'ils possèdent effectivement ?

Cette dernière remarque nous amène à prendre en compte d'autres données: celles qui font qu'en accordant le qualificatif d'œuvre d'art à un objet, nous lui concédons un intérêt laudatif à l'encontre de certaines qualités esthétiques et valeurs historiques qu'il recèle ; celles-ci étant acceptées par l'opinion générale et, comme nous venons de le dire, principalement orientées par le jugement d'experts reconnus en tant « qu'instance légitime de légitimation »<sup>20</sup>. C'est donc aussi en termes de louange et de normativité qu'il nous faut saisir la portée du prédicat « œuvre d'art ». Mais cela nous semble davantage renvoyer à l'objet en tant que réceptacle d'une visée historiée et « esthétisante » à postériori, qu'à ses réalités artistiques intrinsèques. Nous décelons en ces inclinaisons du terme « œuvre d'art », la volonté d'affirmer combien de tels objets ont d'attrait sur nos capacités perceptives ainsi que sur le (dé)plaisir que nous en retirons, mais combien, aussi, ce prédicat engage les objets auxquels il est attribué dans une voie où les jugements de valeurs et de goûts semblent totalement dépendants du consensus social et culturel qui les consacre comme tels. Ne qualifions-nous pas, dans notre langage commun, certaines institutions publiques de « musées des beaux-arts » parce que ces dernières abritent un ensemble d'artefacts auxquels nous accordons historiquement une légitimité esthétique ? Il ne fait pas de doute, qu'en ces structures muséales, se trouvent bien des objets dont la destination originelle n'était pas fondée sur un enjeu artistique. Ce sont les structures muséales elles-mêmes et une cohorte d'experts aux compétences reconnues par le public, qui ont décidé d'accorder une valeur particulière à ces objets : valeur par laquelle « ils relèvent de genres artefactuels qui pour nous sont

---

<sup>20</sup> Remarque : Nous référons ici aux propos du sociologue Pierre Bourdieu qui, dans ses ouvrages (*Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil. 1992 et *L'amour de l'art. les musées d'art européens et leur public*. Paris. Minuit. 1969) entend considérer comme telles « les différentes instances de légitimité culturelle (académies, universités, critiques, jury de prix littéraires et artistiques, etc...) et plus directement, les personnes de l'entourage investies d'autorité en matière de culture » (*L'amour de l'art. les musées d'art européens et leur public* p.119). De fait, les musées et d'autres institutions culturelles constituent-elles aux yeux du public, d'incontestables « instances investies du pouvoir délégué d'imposer un arbitraire culturel, c'est-à-dire, dans le cas particulier, une certaine délimitation entre ce qui est digne ou indigne d'être admiré, aimé ou vénéré... » (*L'amour de l'art. les musées d'art européens et leur public* p.162)

indissociables de la fonction esthétique »<sup>21</sup>, valeur toutefois qui leur confère à posteriori une « aura » artistique et une autonomie esthétique.

Récapitulons : premièrement, le prédicat « œuvre d'art » semble ne pas pouvoir définir une catégorie ontologique primitive et irréductible puisqu'il peut s'appliquer à divers types d'artefacts dont la fonction primordiale ne préside pas forcément à la dimension artistique. Deuxièmement, le terme « d'œuvre d'art » revêt un caractère normatif qui lui est délivré par une « instance de légitimation » reconnue en ses qualités d'expert par tout un chacun. Cette « norme » culturelle accordée à l'œuvre d'art peut dès lors fluctuer dans le temps et selon les intérêts de la société qui la promulgue. Troisièmement, notre acception de la notion « d'œuvre d'art » semble s'être considérablement élargie depuis plus d'un siècle et devient, dans notre contemporanéité, un terme de louange : l'œuvre d'art s'en trouve subjectivement approchée et nous ne sommes dès lors plus en mesure d'en définir rigoureusement et objectivement des critères de reconnaissance.

Notre proposition qui consistait à considérer l'objet pictural réel comme relevant du champ de l'œuvre d'art semble présenter, à l'éclairage des arguments de Schaeffer, quelques difficultés. Mais ces dernières ne sont qu'apparentes. Le point de vue du philosophe est induit par son positionnement intellectuel qui le fait entrevoir le problème à partir des préoccupations liées à la conduite esthétique. En ce sens, ce qu'il est en droit d'analyser et qui correspond précisément à sa problématique, ce sont les modalités de réception de l'œuvre d'art entendue en son acception la plus large possible. Autrement dit, il interroge la relation que le spectateur peut entretenir avec cette classe d'objets qui réfèrent systématiquement à la conduite esthétique mais qui proviennent d'une grande diversité contextuelle; cette dernière nous obligeant dès lors à reconsidérer et à nuancer très fortement l'acception que nous accordons à la notion commune d'œuvre d'art. Notre débat est autrement orienté : nous visons un objet qui se présente tout d'abord comme un artefact à dimension artistique puisqu'il est génétiquement issu du labeur de l'artiste, lui-même déjà engagé dans une démarche de création. Notre objet pictural réel est d'emblée inclus dans le champ restreint et originel de l'œuvre d'art. Il s'offre donc au regard du spectateur comme un artefact à fonction artistique convoquant de surcroît une réception esthétique. C'est là sa raison d'être : il est un objet culturel très spécifique combinant les conditions d'un usage particulier qui le voue à la conduite esthétique et celles d'une activité qui effectue son intention sur le plan d'une « praxis » ; celle-ci étant entendue dans le double sens d'une initiative créatrice de formes et de sens et d'une expérience active pourvue volontairement d'une instrumentation. Nous reviendrons sur ce point dans la seconde partie de cet ouvrage.

Ainsi notre objet d'étude s'enquiert aux yeux du spectateur d'une double dimension artistique et esthétique par laquelle lui est reconnu son statut privilégié d'œuvre d'art (au sens restreint du terme). C'est en tous cas, l'avis

---

<sup>21</sup> Jean Marie Schaeffer. *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*. Paris. NRF essai. Gallimard. 1996 P.25



que nous partageons avec Gérard Genette<sup>22</sup>. Il voit en cette dernière un artefact par lequel, nativement, se combineraient d'une part, les modalités d'une genèse intentionnelle, laquelle correspondrait au labeur de l'artiste qui lui a donné corps, présence et sens, et d'autre part, les conditions d'un usage esthétique davantage voué à convoquer et stimuler l'attention du regardeur, ce dernier lui donnant à son tour un sens et l'accueillant visuellement en ses dimensions sensibles et plastiques. En d'autres termes, l'objet pictural réel est doté de propriétés absolues qui fondent sa condition d'artefact issu d'une « praxis » œuvrant à l'avènement de l'artistique. Mais en même temps, il possède des qualités sensibles et expressives variables par lesquelles il attire l'attention du regardeur et se donne comme évènement esthétique ou sémiotique. Nous allons revenir très vite sur ce dernier point que nous retrouverons en filigrane tout au long de notre troisième partie. Ceci étant, la question demeure entière : qu'entendons-nous par œuvre d'art ? L'objet pictural réel, en tant que référé à ce type d'artefact nécessite qu'on apporte quelques précisions à ce sujet, cela, non pour en déterminer de façon rigoureuse une typologie mais essentiellement pour mettre à jour les raisons qui justifient l'attrait qu'un tel artefact produit sur le spectateur. Pour se faire, il nous faut parler des différentes couches sémantiques qu'un tel objet de culture est en mesure de posséder. Nous reprendrons encore ici l'analyse théorique qu'en fait Jean Marie Schaeffer parce que celle-ci devrait nous permettre de reconsidérer le rôle et l'impact que l'objet pictural réel peut avoir sur la visée perceptive du regardeur : « vérité » ontologique que nous prescrivons dès à présent à l'objet pictural réel et que nous prendrons soin de décrire tout au long de nos analyses comparatives d'œuvres plastiques.

L'œuvre d'art comporte cinq couches sémantiques. La première consiste à la définir comme un objet (ou un ouvrage, ou un évènement) qui appartiendrait génériquement à une classe de référence présupposée déjà identifiée par le public. Comme nous l'avons déjà dit, celle-ci regroupe des artefacts possédant les mêmes caractéristiques. Le prédicat « œuvre d'art » permettrait de définir les genres (sculpturaux, graphiques, picturaux...) et d'accorder à ces objets un rôle d'exemplification de la catégorie d'artefacts artistiques dont ils seraient les représentants génériques.

En second lieu, l'expression « œuvre d'art » peut se référer à la genèse de l'objet ainsi qualifié et souligne alors sa qualité d'objet fabriqué par l'homme. Autrement dit, celui-ci est visé en sa dimension génétique d'artefact. Nous avons précédemment porté notre attention sur ce point particulier qui n'est pas son apanage et semble qualifier tout objet artificiel humain.

Les troisième et quatrième acceptions que nous accordons communément à l'œuvre d'Art nous semblent correspondre à l'une des caractéristiques essentielles de l'objet pictural réel : il est à la fois un artefact artistique et un objet esthétique. Nous en avons déjà parlé et, à ce stade de notre réflexion, nous ne souhaitons pas en dire davantage. Nous aurons maintes occasions de revenir sur ce fait puisque notre « objet pictural réel » requiert véritablement qu'on se saisisse de sa double nature artistique et esthétique pour débattre de ses finalités. Nous dirons seulement qu'en tant que dessein artistique et objet de contemplation esthétique, notre sujet d'étude est dépendant des intensions

---

<sup>22</sup> Gérard Genette. *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p 12 à 14

créatrices de l'artiste et de l'attention particulière que lui accorde le regardeur.

Le dernier sens que d'aucuns donnent à l'expression « œuvre d'art » met l'accent sur la dimension institutionnelle que celle-ci pourrait avoir ; dimension par laquelle lui serait conférée ou reconnue sa validité artistique. En fait, nous doutons de l'existence pérenne d'une telle définition institutionnelle de l'œuvre d'art. De notre point de vue, les sociétés démocratiques modernes ne peuvent légitimement imposer un « dictat » par lequel se définirait une fois pour toutes, et pour tous, ce qu'est une œuvre d'art, parce qu'elles se veulent, entre autres, garantes de la liberté d'expression et de pensée des citoyens et qu'à ce titre, il leur faut prendre en compte la pluralité des goûts, des opinions et des usages. Cependant, il serait naïf de vouloir nier le fait que les pratiques artistiques puissent se cristalliser en institutions autonomes, et tout aussi naïf d'ignorer que ces dernières peuvent posséder aux yeux de leurs contemporains une fonction de légitimation des œuvres. Nous ajoutons, par ailleurs, qu'en cette reconnaissance institutionnelle, se joue une part non négligeable de l'attrait que peut susciter une œuvre d'art sur le regardeur. Nous ne repérons celle-ci parmi les choses indifférentes que parce que nous savons, avant même de l'appréhender du regard, qu'elle sollicite de notre part une perception esthétique. Elle requiert la possibilité d'être présente à la conscience selon le mode qui lui est propre et « c'est ainsi que sur la foi d'une certaine tradition culturelle, nous discernons les œuvres authentiques comme celles dont nous avons conscience qu'elles n'existent pleinement que perçues et goûtées pour elles-mêmes »<sup>23</sup>.

Remarquons, ici, que l'objet pictural réel se voit chargé d'un « poids » de culture qui influe sur notre perception et favorise ainsi une conduite esthétique. C'est encore une caractéristique qui le différencie à priori de tous les autres objets humains. Là est, en partie, sa complexité identitaire : il présuppose que le regard qui se porte sur lui soit investi d'une intension purement esthétique favorisée par une reconnaissance implicite de son statut d'artefact artistique. Pour cela, il fait appel sur le plan de l'activité cognitive, à certaines « croyances » par lesquelles notre esprit, avant même toutes investigations d'ordre visuel et sensible, oriente et engage notre attention. Pour le dire d'une autre façon : l'objet pictural réel génère d'une part, une activité cognitive intéressée par laquelle nous le reconnaissons et pouvons le nommer tel que nous le savons être, et d'autre part, il implique que nos dispositions volitives influent sur notre visée et orientent la perception. Ces dispositions répondent à notre désir d'appréhender l'objet comme nous le voulons être. Elles font appel à nos « croyances » et à nos préjugés afin de satisfaire à la conduite esthétique que nous engageons vis-à-vis de l'œuvre. Nous reviendrons en deuxième partie, sur cet aspect de l'objet pictural réel puisque nous serons amenés à spéculer sur les démarches singulières des artistes et les relations qu'ils instaurent tout au long de l'expérience de création avec leurs modèles, l'espace de travail, l'œuvre en devenir et la production artistique achevée. Voici donc dévoilée un autre aspect de son identité : notre objet pictural réel est d'une part, un objet physique dont les qualités plastiques intrinsèques orientent l'acte de percevoir, et d'autre part, il

---

<sup>23</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. 1 PUF. Paris. 1953 p.33

est une configuration mentale, une « certaine idée » par laquelle nous le légitimons dans son appartenance à cette classe spécifique d'artefact. Il s'enquiert d'une capacité à se donner à la fois comme un objet qui manifeste son immédiate présence physique et quelque chose qui se dévoile à l'esprit par ses « présences inférées » ; lesquelles s'apparentent à ce que le psychologue James Mark Baldwin<sup>24</sup> appelle la « Remote présence » : l'existence latente de l'humanité qui octroie à l'œuvre une amplitude existentielle plus grande, du fait qu'elle implique et favorise, entre autre, l'emprise de l'imaginaire (fantasmes, « croyances », rêves...) et les récurrences mnémoniques (souvenirs, préjugés, expériences passées...). En somme, notre objet pictural réel, par ses qualités plastiques est un « en-soi » alors que par « les croyances » dont il fait l'objet, s'offre comme un « pour-nous » à la conscience.

Ainsi « l'objet n'existe-t-il de son existence propre qu'avec la collaboration du spectateur »<sup>25</sup>. Ainsi ne peut-il s'affirmer en ses qualités d'artefact artistique qu'à la condition que se cristallisent, dans la conscience, les préjugés sociaux et les réminiscences mnémoniques ; préjugés et souvenirs qui rendent efficaces à l'esprit les expériences déjà vécues. Ce n'est que de la sorte qu'il peut accéder à sa pleine « présence ».

Mais de quoi parlons-nous lorsque nous invoquons sa « présence » ? Voici un terme qui nécessite quelques réflexions. Qu'est-ce, au fond, que la « pleine présence » d'un tel objet de culture ? Nous devons en considérer quelques acceptions précises susceptibles d'éclairer notre pensée. Notre ambition n'étant pas de procéder à une définition exhaustive de ce prédicat, nous nous contenterons d'en donner seulement quelques sens au regard des problématiques que nous souhaitons soulever dans ce chapitre. Notre propos s'en tiendra par conséquent à des horizons plus familiers pour notre approche théorique de l'objet pictural réel. Nous entendrons rester dans cette droite

---

<sup>24</sup>Remarque : James Mark Baldwin (1861-1934), philosophe et théologien, est avant tout un des grands pionniers de la psychologie génétique. On lui doit les fondements de la « théorie génétique de la réalité ». Celle-ci, communément appelée « théorie intégrée du développement » tend à mettre en lumière les dimensions à la fois cognitives et sociales de l'intelligence humaine. Pour ce théoricien, les connaissances ne sont acquises qu'à partir d'un « processus de sociogenèse » qui s'avère tributaire, en premier lieu, des constructions sociales. Il établit un lien entre le problème de l'évolution des espèces vouées continuellement à s'adapter aux contingences de l'existence et le problème psychologique de la construction et du développement de l'intelligence. Ses travaux influenceront nombre de psychologues qui reprendront certains de ces concepts. Notamment celui de la « Remote Présence » par laquelle une compréhension nouvelle ne peut s'élaborer ultimement dans l'esprit qu'à partir des représentations plus anciennes d'événements passés ; ces dernières étant préalablement « engrangées » dans le vécu de l'individu. Notre point de vue concernant la « Remote Présence » se calquera sur celui explicité ci-dessus mais nous donnerons au terme « événement » une acception plus large. Ce dernier inclura non seulement l'événement en tant que renvoyant à l'action, mais aussi tout ce qui participe contextuellement de celle-ci et fournit à la conscience une information sur le vécu : les représentations d'objets, de choses et d'êtres qui se trouvent assimilés à l'expérience.

<sup>25</sup> M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol. 1, PUF. Paris. 1953 p.46

ligne de l'analyse des faits et des causes d'existence ainsi que de ses soubassements sensibles par lesquels notre conscience accueille cet objet de réalité.

Qu'en est-il donc de ce terme « présence » qui pourrait porter loin le débat esthétique que nous engageons sur l'objet pictural réel ? Quels sens donner à ce mot qui justifierait des enjeux incombant précisément à notre questionnement ?

Tout d'abord, nous entendrons le terme « présence » en son acception commune : « fait » d'être dans un lieu et un temps déterminés (« être présent » ou « être présent à »). Ainsi appréhendons-nous quelque'un ou quelque chose comme la manifestation de son « être-là », chose concrète, appréhendable en ses caractéristiques physiques et que notre perception reconnaît comme vraie en ce qu'elle est réalité et non illusion : est présent ce qui se donne dans l'expérience comme réalité immanente et concrète du monde. Le prédicat « présence » peut dès lors renvoyer à l'objet réel tel qu'il est donné à la conscience, mais il peut aussi s'appliquer aux faits par lesquels il apparaît en son immanente manifestation. Par conséquent, nous ferons usage du terme « présence » pour rendre compte d'un état de réalité par lequel une chose nous est donnée comme existant concrètement, comme n'étant pas une illusion. Cette dernière fera l'objet ultérieurement d'une attention particulière puisque notre objet pictural réel, en tant que réceptacle de l'image peinte figurative, peut en être considérablement pourvu. Pour le moment nous nous en tiendrons à parler des « illusions » dans le sens qu'en donne Richard. L. Gregory<sup>26</sup> : phénomènes particuliers, de pure apparence qui ne sont que des « déviations par rapport au monde accepté comme réel dans le cadre du comportement »<sup>27</sup>. Elles s'affirment comme illusions dès lors que la « perception s'écarte du monde extérieur, marquant de cette manière un désaccord avec la réalité physique ». Ainsi pourrait-on dire qu'elles ne peuvent pas être considérées comme véritable présence dans la mesure où elles ne sont pas « des objets reconnus du point de vue comportemental, avec des caractéristiques telles des longueurs, des angles et des courbures que l'on peut mesurer de façon très simple »<sup>28</sup>.

Mais le prédicat « présence » peut revêtir une autre acception qu'il nous faut distinguer pour justement ne pas l'amalgamer à la précédente et nous en écarter de façon tout aussi franche que définitive. Jean Luc Nancy, parlant de « présence réelle », nous renseigne sur le sens qui est fréquemment attribué à cette expression et qui renvoie à notre héritage culturel judéo-chrétien. Nous citons : « l'image est présence réelle si l'on veut bien se souvenir de la valeur chrétienne de cette expression. La présence réelle n'est justement pas la

---

<sup>26</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. 5<sup>ème</sup> édition anglaise, trad. M. Mattheuws-Hambrouck et G. Thines, éd. De Boeck Université. 2000. pp. 245 à 249

<sup>27</sup> Richard L Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. Op Cit. p 246

<sup>28</sup> Richard Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. Op cit. p 245-246

présence ordinaire du réel [...] cette présence est intimité sacrée qu'un fragment de matière livre à l'absorption. Elle est présence réelle parce que présence contagieuse, participante et participée, communicante et communiquée dans la distinction de son intimité »<sup>29</sup>. Nous nous inscrirons très largement en faux par rapport à de telles affirmations orientant le débat sur l'existence de Dieu, mais nous retiendrons toutefois pour nos fins théoriques qu'une présence qui se conçoit comme « réelle présence » (au sens non théologique du terme) ne peut correspondre seulement à « la présence ordinaire du réel ». Cela est dû au fait que notre conscience prend acte de la présence même d'une chose qu'à la condition de vouloir la saisir intentionnellement comme telle parmi le donné brut et diffus de l'existence. Il faut donc indéniablement que s'opère dans l'esprit une nécessaire distinction entre les occurrences du réel auxquelles nous ne souhaitons accorder qu'une valeur existentielle relative et celles que nous considérons, à cet instant de l'acte de perception, comme le sujet de notre visée. Ce dernier s'en trouvant du même coup affirmé comme l'évènement auquel notre corps et notre conscience se donnent comme éprouvant et éprouvés par l'existence. Il est donc « présence contagieuse » à laquelle nous référons le monde comme préalable à notre relation existentielle. Celle-ci faisant du corps et de la conscience les organes d'agissement et d'absorption naturelle du monde ainsi découvert et conquis. Pour le dire d'une façon plus lapidaire: une chose ne se donne en sa pleine présence à la conscience que si celle-ci s'en saisit comme un fait de vérité de l'existence et en assume sa totale altérité.

L'objet pictural réel tel que nous aurons à le découvrir et à le décrire pratiquement dans les chapitres à venir nous apportera plus de précisions quant aux propos que nous venons de tenir. Pour le moment, accordons au terme « présence » les sens qui traduisent d'une part l'état de ce qui est physiquement appréhendable dans un lieu et un temps déterminé ; et d'autre part, ce qui manifeste en ces qualités intrinsèques une existence concrète que notre conscience conçoit en terme d'altérité et à laquelle nous devons nous adapter.

Notons encore que le terme « présence » peut prendre d'autres significations. Par exemple, il peut rendre compte de l'effort du peintre pour « descendre dans l'exister le plus quotidien »<sup>30</sup> de l'acte de création. Nous faisons allusion, ici, à l'attitude de Jackson Pollock dont les toiles donnent à voir, entre autres, l'acte même de peindre. Œuvres qui forment un « moody picture » tel que peut le définir le photographe Robert Franck : une tentative d'écriture automatique par quoi l'artiste est en prise avec le réel, faisant gicler ou couler le médium sur le support et édifiant dès lors le corps d'une surface « in between ». Ce dernier terme ne trouve pas de véritable équivalence dans la langue française. Sa traduction littérale est : « ce qui est en marge, entre deux ». Effectivement, « l'Action painting » telle que put la vivre Pollock dans les années 1948-1953 impliquait la peinture en tant que « geste vivant et frénétique » par lequel se libéraient des « énergies infigurées » susceptibles

---

<sup>29</sup> Jean Luc Nancy. *Au fond des images*. Ed. Galilée. 2003. p 27

<sup>30</sup> Yves Bonnefoy. *Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*. Ed Calman levy, 2002. p 24

de témoigner de l'immanence de l'acte créateur, c'est-à-dire qu'elle était le moyen de dépassement des limites du tableau vers l'espace de vie réelle. Peinture « expansive et inchaotique », pour reprendre ici les propos de Jean Clay<sup>31</sup>, pour laquelle on a pu dire qu'elle « avait supprimé toute démarcation entre l'art et la vie »<sup>32</sup>. Cette peinture où prolifèrent en rhizomes les « dripping » (coulures) et les « pouring » (giclures) affirme la surface comme le lieu d'une confrontation entre le corps du peintre tout entier absorbé dans l'action et le support de toile libre. Il s'agit d'une œuvre qui met en jeu le geste créateur et cherche à manifester la « vie » propre de la peinture. Se cristallisent ainsi dans le médium déposé sur la toile, non les traces et empreintes du corps mais celles plus convulsives, plus pulsionnelles, plus aléatoires aussi, du geste dont il est animé. C'est dans ce sens qu'elle se donne comme le lieu où s'érigent en « Présence » les actes mêmes de l'artiste à l'œuvre : corps de matière informe et chromatique qui porte en lui les phasmes d'une genèse durant laquelle a prévalu la fougue du peintre subsumant à la matière picturale même son énergie vitale.

Notre réflexion sur l'objet pictural réel ne nous mènera pas en ces horizons de l'art abstrait mais nous reviendrons toutefois, et de façon très ponctuelle sur l'œuvre de Jackson Pollock parce que celui-ci influença une part du travail de Georges Segal. Part qui atteste de façon explicite l'intérêt qu'un tel artiste accordait à la dimension d'anamnèse de l'œuvre par quoi elle renvoie à l'expérience de vie tout autant qu'à sa condition de « corps » pictural réel ; ce dernier se révèle manifestement au spectateur en sa pleine présence. L'ultime acception que nous donnerons à ce terme correspondra à l'expérience même du regardeur qui, dans la relation qu'il engage avec l'œuvre, éprouve un sentiment de présence. C'est ce qu'Yves Bonnefoy analyse avec précision lorsqu'il décrit « L'objet invisible »<sup>33</sup> de 1934 d'Alberto Giacometti. Nous citons : « Ne faut-il pas y reconnaître, en sa précarité essentielle, cette présence que nous sommes en mesure, parfois, de conférer à un être, présence évidemment invisible puisqu'elle ne se confond pas avec les simples aspects physiques ? Présence que Giacometti devra prendre entre ses deux mains, lui aussi, pour en faire sa tâche, désormais : laquelle va être de retrouver, de recréer dans le plâtre qu'il va pétrir, ce besoin d'attester l'être qui est la clef de la vie »<sup>34</sup>. Nous aurons longuement à revenir sur ce sentiment de présence qui fait de l'objet perçu quelque chose d'immanent et de proche, comme la manifestation d'un signe tout à la fois insaisissable et immédiat, attestant que la chose est là, en personne face à soi. Ce caractère qui confère à l'objet plastique les qualités d'un « exister » est d'autant plus crucial pour notre

---

<sup>31</sup> Jean Clay. « *Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate* », in Hans Namuth, « L'atelier de Jackson Pollock », Nouvelle Edition augmentée, Macula. Paris.1991, non paginé.

<sup>32</sup> Rosalind Krauss, « *Emblèmes ou lexies : le texte photographique* », in Hans Namut, L'atelier de Jackson Pollock, Edition Macula, Paris, 1978, p 16

<sup>33</sup> Voir fiche Documents divers N°63 page 62

<sup>34</sup> Yves Bonnefoy. Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi. Ed Calman-Levy. 2002. p. 24

travail qu'il est un trait commun aux œuvres des artistes du corpus de référence, lesquels déploient des capacités techniques et des stratégies plastiques fort diverses pour parvenir, dans l'œuvre accomplie, à rendre efficient cet « acte d'être », cette existence au-delà du signe plastique et du « corps » physique de l'objet pictural.

La présence ne peut donc se vivre que dans le subjectif tissu de l'existence. C'est en tout cas ce qui semble prévaloir chez nombre de penseurs tels Etienne Souriau, Noël Mouloud ou Mikel Dufrenne : nulle présence sans ce « quelque chose » qui retourne de l'existant, qui dévoile de « l'être-là » pleinement accompli dans l'instant... Nulle présence sans en considérer, avant tout dans l'œuvre, la possible émergence de « l'acte d'être ». Nulle présence, donc, sans que prévalent « l'en-puissance » et le « prêt à émerger » de la chose embrassée par la conscience<sup>35</sup>. Nulle perception, en somme, si l'objet pictural réel ne passe, dans l'esprit, « d'une existence en puissance à une existence en acte »<sup>36</sup>.

Et nous voici dans la nécessité de revenir à ce « fait d'existence » de l'œuvre ! Plus précisément, nous devons en décrire les modes pluriels par lesquels elle se manifeste à la conscience. Nous l'avons laissé entendre précédemment : notre objet d'étude s'enquiert de divers plans d'existence qui nourrissent chez le regardeur un sentiment de présence accrue. Nous nous devons d'en rendre compte.

---

<sup>35</sup> Souriau. *Les différents modes d'existence*. PUF Paris. 1943. p 21

<sup>36</sup> M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol 1. PUF Paris, 1953.p 49.





## Fiche Documents Divers N°3

### Yves KLEIN



Portrait d'Arman. 1962. Plâtre, bois, dorure, pigment IKB. 176x94x23 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



Le globe terrestre. 1957.  
Résine, globe, pigment IKB.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



L'arbre, grande éponge bleu. 1962.  
Eponge, plâtre, fer, résine et pigment IKB. 150x90x42 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris

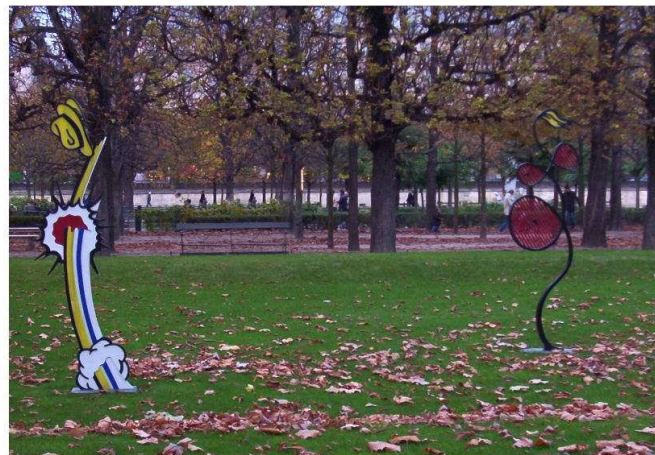
## Fiche Documents divers N°4



Jasper JOHNS: Savarin coffee. Bronze peint. 1960



Jasper JOHNS: The cans of cale Balantine. 1964



Roy LICHTENSTEIN coup du chapeau N°3.  
Résine Epoxy, Peinture. Jardin des tuileries.



## Fiche Documents divers N°5



Anish KAPOOR: Mother as a void. 1989-90.  
Fibreglass, pigments. 216x210x212,5 cm.  
Coll. Lisson Galleku



Jean marc BUSTAMANTE: Perfect dream N°6. 2005.  
Encre sur plexiglass, métal. 120x90 cm. Coll. particulière



Wil JANSEN: Sans titre. 2006.  
Pâte, huile sur bois. 40x30 cm. Coll. de l'artiste.

## Fiche Documents divers N°6



SPOERRI: La douche (Détrompe l'oeil). 1960. Assemblage, Robinet fixé sur tableau.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



Sylvie FLEURY: Skin crim N°303. 1997. Métal, peinture.  
90x150x390 cm. Coll. particulière.



Tony CRAGG: La palette. 1982.  
Divers objets et fragments d'objets disposés en palette au mur.  
40x200x300 cm. FRAC Bourgogne.



Wim DELWOYE: Panen et Circenses III (Ni vrai, ni faux). 1989.  
Plomb, métal peint, verre coloré et peint, barre de football. 209x304x110 cm. FRAC des-pays-de-la-Loire



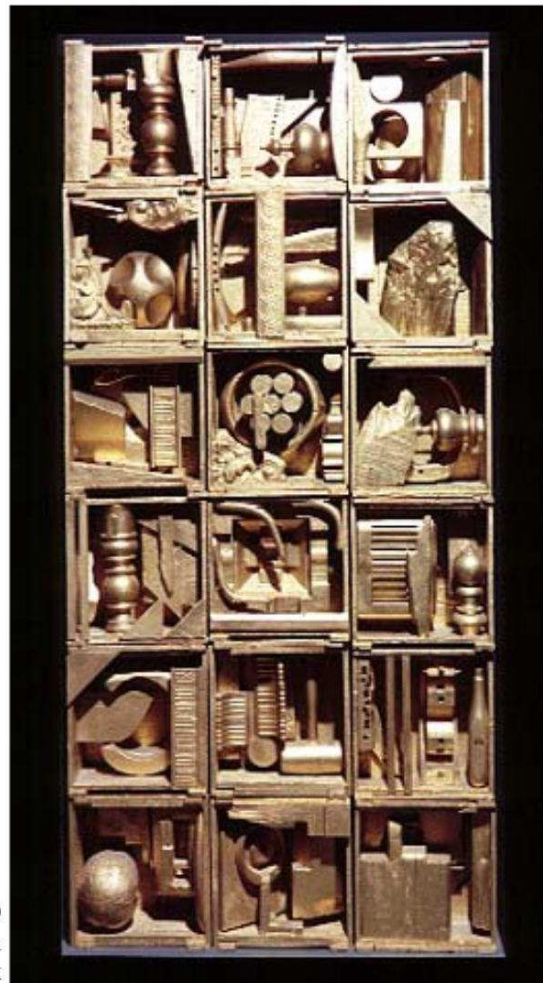
## Fiche Documents divers N°28



Zoltan KEMENY: Metallo magie. 1953-59. Métal, écrou et boulon, soudure, vitrificateur.



Zoltan KEMENY: Metallo-magie. 1953-59.  
Métal soudé, léton, vitrificateur. 130x130x15 cm.  
Coll. particulière



Louise NEVELSON: Royal tide N°1. 1960  
Bois peints 218,4x100x15,2 cm  
Coll. Peter et Beverly Lipman, New York

## Fiche Documents divers N°12



CESAR (Badaccini): Compression Mobil. 1960.  
Métal, bidon d'huile mobil. 62x37x41 cm.  
Coll. particulière.



John CHAMBERLAIN: Hatband. 1960.  
Métal, chrome, peinture. 152,5x134,5x91,5 cm.  
Coll. Particulière, USA



Franck STELLA: The pequod meets the bachelor. 1998.  
Technique mixte, aluminium découpé, magnésium gravé.  
321,8x317,5x85,6 cm.  
Gallery Jameleh Weber, New York



### 2.3- Les modes d'existence de l'objet pictural réel.

Tout d'abord, nous sommes tentés de dire que la production picturale peut se donner au regard en tant qu'objets matériels assemblés : un châssis sur lequel la toile peinte est tendue ou un support fait à partir de matériaux solides tels le bois, le métal ou le plâtre sur quoi est déposée de la peinture... C'est en cela qu'elle manifesterait son existence physique ; et cette dernière se traduirait par une certaine structure donnant le volume, la solidité, un format et des dimensions particulières. En disséquant ainsi l'œuvre d'art en ses constituants plastiques nous adopterions une posture intellectuelle qui rendrait compte d'une certaine adhérence aux arguments poétiques développés par René Passeron. Nous définirions ainsi l'existence physique de l'objet pictural réel comme engendrée totalement par les constituants originaux qui la composent. Nous analyserions sa réalité physique en interrogeant tour à tour chacun d'eux et nous mettrions en avant le fait que l'existence physique de l'œuvre correspond pleinement à l'aspect structurel et formel de ces derniers, dès lors qu'on les eut assemblés... Cela ne nous convient pas : notre conception de l'existence physique de l'objet pictural réel ne peut, de notre point de vue, se réduire à cela. Prenons deux exemples : une peinture sur toile de Pierre Bonnard intitulée « Femme à sa toilette, harmonie jaune » de 1934 et la « Veste sur la porte N°2 » de 1988 de Georges Segal. Nous observons dans ces deux œuvres picturales que le subjectile est recouvert d'une matière chromatique agencée d'une façon singulière sur la surface : ce que la conscience entrevoit, de ce point de vue précis, n'est autre qu'un artefact exhibant sa corporéité d'objet concret. Il n'est qu'un « corps » qui s'affirme en son existence véritable et positive par l'entremise de « cette indiscutable région de présence physique »<sup>37</sup>.

Il s'agit donc d'un corps de matières formant un subjectile aux configurations structurelles tout aussi singulières que diverses ; corps accueillant en sa surface non nécessairement plane les couches de peinture. Cet épiderme pictural peut être, lui aussi, de nature très différente et ne pas recouvrir la totalité du support. Ce dernier, apparaissant ainsi en ses qualités de textures, de trames ou de matières, peut s'avérer en mesure de participer à l'effet esthétique de l'œuvre. C'est ce que nous constatons lorsque nous observons les deux exemples choisis. Dans l'œuvre de Bonnard, la jambe gauche du modèle s'appuie sur une sorte de table basse sous laquelle une surface non peinte laisse apparaître le support. Celui-ci participe dès lors en tant que constituant de l'épiderme pictural à la stabilité de la composition chromatique. Il œuvre à rendre à la fois saillant et lumineux le premier plan et conséquemment, il altère la visibilité de la figure qui se fond avec l'arrière plan formant l'entour dans l'image peinte. Notre perception de l'œuvre rend ainsi efficiente sa réalité corporelle de toile peinte. De plus, les caractéristiques d'objet construit propres à ce tableau sont fortement affirmées dès que notre regard se porte jusqu'au bord de l'image peinte et

---

<sup>37</sup> Souriau. *Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Flammarion. Paris. 1969. p. 70

qu'il y décèle le décalage en profondeur marquant la limite de l'objet pictural avec le mur d'exposition. Notre regard, de par son mouvement peut rencontrer aussi l'épaisseur du châssis sur lequel la toile est clouée et qui forme les bordures mêmes du tableau. Nous percevons, entre autres, une sensation lumineuse différente entre le tableau formant saillie et le mur, à cet endroit précis qui correspond à l'épaisseur de l'objet-tableau. C'est l'éclairage provenant de la salle d'exposition qui, selon l'angle d'attaque et selon le point de vue du spectateur, en trahit l'existence en marquant de différentes valeurs lumineuses les arêtes et les flancs de l'œuvre posée au mur.

Dans la « Veste sur la porte N°2 »<sup>38</sup> de Georges Segal, le support se devine derrière les touches de couleur obtenues par un geste vif et non appliqué. La surface ainsi recouverte de tâches de peinture éparses ne s'offre pas à l'œil comme un plan « lisse ». Nous ne découvrons pas une zone de couleurs déposées de façon « léchée » mais bien davantage une étendue picturale faisant montre de ses aspérités de surface. De même, deviennent efficaces les résurgences chromatiques du support apparaissant sous la couche picturale. Cette « remontée » visuelle du support à la surface de l'œuvre se manifeste entre les touches non liées et fondues les unes aux autres, notamment sur la partie basse droite de la porte. Nous assistons à ce phénomène pictural que nous avons défini au chapitre précédent comme étant le « Bruit »<sup>39</sup>. Nous reviendrons très précisément sur ces deux exemples dans la troisième partie de cet ouvrage où nous développerons de façon conséquente l'analyse qu'on peut faire de cette relation à l'entour et au support.

Dans cette œuvre de Georges Segal, la prégnance du support est affirmée d'une part, par les reliefs que souligne la lumière incidente se posant sur toute la surface de l'artefact artistique et d'autre part, par les quelques affleurements du fond qui remonte à travers les zones non totalement recouvertes de peinture. De plus, l'objet pictural réel se trouve mis en exergue par un dispositif de présentation particulier : l'artiste a disposé sa production picturale sur le champ, en position verticale et appuyée au mur. Ce positionnement la fait voir autrement qu'en ses seules modalités d'image peinte et en affirme ainsi davantage ses caractéristiques spatiales d'objet construit. Nous appréhendons alors l'objet pictural réel sous le revers de son existence physique. Et celle-ci ne s'avère manifeste qu'à la condition que nous prenions en compte les contingences matérielles et contextuelles qui nous la font percevoir telle qu'elle est en ce lieu de monstration.

Nous pouvons constater par ces deux exemples combien l'existence physique de l'œuvre plastique ne résulte pas uniquement des qualités intrinsèques des matériaux dont elle est constituée et qui lui servent de support. Nous devons au contraire insister sur le fait que l'existence physique de l'œuvre picturale ne peut se réduire à la seule « physionomie » des matériaux qui la composent. C'est là notre avis : lorsque nous percevons l'objet pictural en ses caractéristiques purement physiques, celui-ci renvoie prioritairement aux états matérialistes dont il est précisément le résultat et aux relations que ses

---

<sup>38</sup> Voir fiche George Segal N° 1 page 23

<sup>39</sup> Nous renvoyons notre lecteur à la définition du « Bruit », que nous formulons en p.20.



constituants matériels entretiennent avec l'entour : là est sa cohérence structurelle et sa réalité d'objet concret. Cela n'implique pas nécessairement que les matériaux qui l'ont fait advenir ne puissent pas le caractériser physiquement puisqu'ils lui donnent ses dimensions, son format et ses caractéristiques structurelles essentielles, mais nous croyons que l'existence physique de l'objet pictural réel ne procède pas seulement de l'analyse à postériori des matériaux qui lui donnent « corps ». En cela nous nous démarquons des recherches de René Passeron, lequel opère, par ses analyses poétiques de l'œuvre picturale, un inventaire des moyens et des matériaux dont elle est faite<sup>40</sup>. Cet inventaire tendrait à rendre compte implicitement du fait que nous assimilerions l'existence physique d'une œuvre aux matériaux qui forment son « corps » : nous appréhenderions l'œuvre picturale sur le plan de son existence physique selon un mode de pensée qui nous la ferait concevoir comme un objet rassemblant divers matériaux concrets, lesquels formeraient le subjectile de l'œuvre. Ce dernier serait ensuite recouvert de peinture...

Est-ce à dire que l'existence physique de l'objet pictural réel se réduirait à la description des constituants plastiques dont il serait fait ? Nous ne le pensons pas ! Cela pour deux raisons. Premièrement, les caractéristiques physiques de l'œuvre telle qu'on l'appréhende lors d'une conduite esthétique, ne nous apparaissent à l'esprit que totalement imbriquées, voire confondues, avec les phénomènes sensibles qui émanent de son « aspect » plastique. Nous ne pouvons les considérer précisément qu'en faisant abstraction de tout ce qui ne s'y rapporte pas originellement. Notre visée perceptive tend dès lors à convoquer davantage l'idée d'artefact que de prendre en compte véritablement le donné concret de l'œuvre. Autrement dit, nous pensons l'objet en tant que matériaux et support dont le peintre aurait eu besoin pour sa création sans rapporter l'œuvre perçue à ses réelles contingences existentielles, c'est-à-dire à ses caractéristiques concrètes d'œuvre achevée et exposée à l'attention du regardeur. Ce premier point nous semble préjudiciable à la compréhension de l'expérience même de perception qui se veut être foncièrement impliquée dans l'existence ; existence par laquelle l'objet pictural réel est un « étant ». Par conséquent, le donné existentiel qui opère lors de la perception dépasse de loin la seule distinction physique des matériaux dont l'œuvre serait conçue. S'y ajoutent les relations intrinsèques que l'objet pictural réel entretient avec l'entour ainsi que les particularités plastiques issues du travail du peintre aux prises avec les constituants d'origine servant la progression anaphorique<sup>41</sup>. Deuxièmement, et cela découle du précédent argument, l'œuvre issue d'une démarche anaphorique se donne au regard dans toute sa cohérence formelle et plastique (cela, bien entendu, si l'œuvre est achevée et réussie), par conséquent, elle apparaît à l'esprit comme un artefact artistique et esthétique autonome et, de fait, n'implique pas nécessairement qu'on la considérât en ses aspects originels basement matériels. Mieux, nous avons vu qu'elle induit une « charge » culturelle par laquelle elle est appréciée presque naturellement en ses qualités

---

<sup>40</sup> René Passeron. *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Ed Vrin. Paris.  
3<sup>ème</sup> édition. 1986. pp 39 à 41

<sup>41</sup> Remarque : confère le paragraphe précédent p. 30 en annotation.

plastiques efficaces. Notre visée est intentionnellement orientée vers l'œuvre achevée et ce qu'elle dévoile n'est autre que le résultat accompli du travail créateur. C'est cette réalité qui vient en premier lieu à la conscience; une œuvre d'art dont les qualités sont inhérentes à l'objet de vision, non aux matériaux et supports qui l'ont engendrée. Nous ne sommes pas devant un artefact qui se dévoilerait à notre conscience comme un objet usuel pouvant potentiellement être utilisé à des fins plastiques. Nous sommes déjà en présence de l'objet pictural ! Nous ne voyons pas un quelconque support sur lequel nous pouvons envisager une production picturale mais précisément, nous découvrons l'objet plastique. Ce que nous percevons est déjà peint ! Il s'agit d'une œuvre accomplie et, à ce titre, notre compréhension est riche d'une multitude d'informations qui ne résultent pas seulement du « matériel » originel.

Bien sûr, nous pourrions nous abstraire du contexte dans lequel nous observons l'œuvre, nous pourrions ne plus faire appel à nos sens et reconsidérer l'objet de notre visée en des termes qui ne découleraient plus de l'expérience de vision. Nous convoquerions alors en notre conscience l'idée de l'objet construit sur lequel l'artiste a peint. Dans ce cas précis, nous pourrions accepter pour existence physique de l'œuvre la seule réalité contingente des matériaux dont elle est faite à l'origine, mais alors nous situerions le débat hors de l'emprise de notre problématique. Nous perdriions de vue que notre questionnement est précisément posé sur un objet d'étude dépendant totalement de notre perception et que, se faisant, notre visée théorique se doit d'adhérer pleinement tant aux phénomènes sensibles qu'à l'expérience de vision. Par conséquent nous devons préciser que l'existence physique à laquelle réfère l'objet pictural réel ne peut se rapporter à la réalité première des matériaux dont il est le résultat. Certes, nous insistons, cette réalité contingente est manifeste mais nous ne la voulons pas correspondre seulement aux caractéristiques formelles et structurelles de chacun des matériaux qui constituent l'œuvre achevée. Elle est tributaire aussi des relations et des interactions qui s'opèrent, au sein même de la structure plastique, notamment entre les divers constituants intentionnellement confrontés, mixés ou amalgamés par l'artiste... De même, sa nature d'objet esthétique implique de prendre en compte le milieu environnemental, c'est-à-dire l'entour dans lequel il se situe et avec lequel il « dialogue » en tant que physiquement existant.

Revenons quelques instants sur l'un de nos précédents exemples et analysons plus en détail « La veste sur la porte N° 2 »<sup>42</sup> de George Segal. On peut constater que les relations que l'objet pictural entretient avec l'entour y sont perceptibles et efficaces : en effet, l'éclairage qui provient des spots de la salle d'exposition, participe de façon indubitable à la manifestation physique de l'œuvre. La lumière incidente se pose sur toute la surface de l'objet pictural et affleure d'une certaine manière sur les reliefs formant les plis de la veste. Se faisant, elle vient surligner par un liseré d'ombres portées, les creux insinués du vêtement, accentuant par un fort contraste lumineux le volume de l'habit en saillie sur le plan de la porte. Ce relief est d'autant plus marqué qu'une ombre portée vient couvrir une part importante de la surface du

---

<sup>42</sup> Voir fiche George Segal N° 1 page 23

support sur le côté gauche et rend plus prégnante la profondeur de champ. La veste, sous un tel éclat lumineux accuse une texture qui ne semble pas correspondre à une trame de tissu caractérisée par sa souplesse et sa légèreté. Nous éprouvons visuellement l'objet comme une chose plus dure qu'une étoffe, plus lourde et solidifiée. Là, à cet endroit précis où notre œil rencontre le volume de la veste, nous constatons combien la relation à l'entour, nous le fait sentir en son existence physique singulière et dépendante du contexte dans lequel cet élément figuratif se situe: nous ne pouvons appréhender le vêtement ainsi accroché au porte manteau comme un textile dont il serait possible de se saisir et que nous pourrions écarter du plan de la porte.

Le traitement pictural est tel que les objets figuraux qui composent cette œuvre s'inscrivent dans une cohérence plastique qui nous les fait appréhender visuellement comme un tout inséparable et solidaire. Ainsi la veste fait « corps » avec la porte par l'entremise d'un jeu de qualia chromatiques issues d'un traitement coloré très spécifique. Les tons foncés, et surtout les nuances de gris pâle, recouvrent à la fois le volume saillant du vêtement et la surface plane de la porte entre les traverses et les montants qui constituent son ossature. Il y a, sur le flanc droit de l'habit qui pend contre la paroi en bois, des zones très claires obtenues par de successifs coups de pinceaux chargés de blanc. Ces derniers estompent la limite entre les deux éléments figurés de l'œuvre, en cette ligne courbe que forme le côté droit et tombant du vêtement. Cet effet est essentiellement obtenu par le travail de la couleur qui se joue des tons clairs passant du plan de la porte au relief de la veste pendue. Cela oblige le regardeur à considérer chacune des zones concernées comme des parties solidaires de l'objet pictural. Toutefois en certains endroits, le regard repère des indices de surface qui trahissent la nature du matériau composant les éléments figurés. Ainsi les aspérités de la surface du vêtement ne sont-elles pas de même nature que celles du plan de la porte. Il y a là, la manifestation du « bruit », c'est-à-dire la remontée à travers l'épiderme pictural des qualités intrinsèques des matériaux composant la structure même de l'œuvre ; et cette remontée du « bruit » n'est rendue possible que par l'exposition au flux lumineux et constant de l'éclairage. De même, nous avons dit précédemment que la veste, en ce qu'elle est issue d'un travail de plâtre peint, était perçue non comme un tissu mais comme un objet solide, ayant à voir avec le minéral. Ainsi cette figure se fige-t-elle sur la surface de la porte. Notre regard, dès lors, cherche à repérer, sous les similitudes chromatiques qui œuvrent à l'unité de l'ensemble et à la cohésion des éléments de la structure picturale, des indices de texture qui favorisent la distinction des figures composant l'image ainsi perçue. Nous saisissons visuellement la veste par des effets de matière et le jeu de la lumière incidente qui incombent à la fois à l'entour et au « bruit ». Alors que le traitement de couleur tend à fondre les éléments figurés les uns dans les autres, nous percevons à la fois les volumes et les caractéristiques de surface de ces derniers soumis à l'éclairage des spots. Nous distinguons ainsi la veste en relief du plan de la porte.

Mais observons plus encore la surface de cet objet pictural réel. Nous sommes en mesure de constater que le subjectile est, en réalité, une véritable porte en bois : nous en découvrons les charnières et la poignée dont l'éclat et les ombres portées trahissent quelque peu les volumes en saillie sur le support. Le traitement pictural de ce dernier est, nous l'avons déjà évoqué, similaire à celui de la veste. Dans sa relation à la source lumineuse, il

renseigne le spectateur de l'irrégularité de sa surface d'objet manufacturé. Nous en découvrons, grâce à l'éclairage chacun des éléments qui le composent et le caractérisent en tant qu'assemblage. Ainsi, pouvons-nous déceler la structure même de la porte par le jeu d'ombres et de lumières incidentes qui rend visible les saillies des traverses et des montants d'épaisseur différente. Nous observons aussi, que la position de la porte inclinée, s'appuyant au mur dessine sur ce dernier une ombre portée qui trahit son inclinaison et marque à sa manière l'espace confiné entre le bas de la porte et l'angle du mur qui la soutient. Le regardeur peut appréhender visuellement, non seulement la présentation particulière de l'objet pictural réel disposé de façon inclinée sur sa base et sur le champ, mais en observer une certaine configuration volumique. Cette dernière permettant de saisir l'œuvre en ses caractéristiques physiques proprement perçues sous la polarité de l'ombre et de la lumière. Nous voyons combien l'existence physique de l'objet pictural réel ne dépend pas uniquement des caractéristiques des matériaux dont il est issu. Le contexte dans lequel l'œuvre est appréhendée en sa qualité « d'étant » a des incidences indéniables sur notre capacité à percevoir l'objet réel. C'est donc en fonction de ce contexte particulier que nous voulons définir l'existence physique de notre objet d'étude.

Dès notre introduction, nous avons précisé que le type de production plastique auquel s'identifiait l'objet pictural réel, était issu d'une classe particulière d'artefacts artistiques impliquant la représentation figurée, la mimesis. Notre objet d'étude s'enquiert donc d'une capacité à figurer, à se manifester au spectateur par l'intermédiaire d'une image dont il serait porteur et qu'il rendrait efficiente au sein de sa structure d'objet plastique (image dont la nature d'ailleurs peut s'avérer fort différente selon qu'il s'agisse d'un tableau figuratif, d'une œuvre picturale opérant par le biais de signes plus ou moins reconnaissables ou d'un dispositif impliquant à la fois la 2D et la 3D). C'est ce que nous aurons à décrire tout au long de ce travail et qui devrait rendre plus évident aux yeux de notre lecteur le concept « d'objet pictural réel » tel que nous l'entendons. Notre réflexion portera à la fois sur les toiles figuratives de Bonnard et de Morandi, les œuvres figurales de Braque ou Picasso et les dispositifs plastiques incluant l'espace réel de George Segal. De fait, nous serons très fréquemment amenés à utiliser les termes de « représentation » et « d'image » pour rendre compte des rapports à la mimesis que ces artistes instaurent dans leurs œuvres. Nous devons donc préciser, pour la clarté de notre propos, ce que nous entendons par les termes de « représentation » et de « représenter ». Ce verbe, en tout premier lieu, signifiera : substituer quelque chose de présent à quelque chose d'absent<sup>43</sup>. Cette substitution se règlera sur une économie mimétique qui en jouera l'analogie formelle. La ressemblance analogique peut se constituer essentiellement par le fait que la conscience postule « une similarité du présent et de l'absent »<sup>44</sup>. Mais le verbe « représenter » (re-présenter) peut signifier aussi exhiber, montrer quelque chose de présent : « C'est alors l'acte

---

<sup>43</sup> Dictionnaire universel. Furetière. Paris. 1690

<sup>44</sup> Louis Marin, « *Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures* », in *Art de voir, art de décrire II*, Cahier du musée d'Art moderne. Vol 24, Centre George Pompidou, 1988. p 63

même de représenter qui construit l'identité de ce qui est représenté, qui s'identifie comme tel »<sup>45</sup>. Nous conviendrons donc qu'à « représenter » correspondra d'un côté « une opération mimétique entre présence et absence »; celle-ci impliquant de la part du regardeur qu'il se saisisse visuellement du simulacre immédiat d'une chose à la place de cette même chose absente du champ de perception. De l'autre côté, « représenter » consistera en une auto-présentation de quelque chose s'instituant, de fait, comme identité d'elle-même, comme ce qui se représente. C'est, en quelque sorte la définition qu'en donne Louis Marin: « toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive : se présenter, et la seconde, transitive : représenter quelque chose »<sup>46</sup> Venons-en à présent à l'acception du mot « image » car il nous faut avant de définir les autres modes d'existence de l'objet pictural réel, en proposer une certaine définition afin de rendre plus limpide notre propos à venir. Nous serons amenés, tout au long de cette étude, à préciser davantage notre point de vue sur les acceptions particulières que pourrait revêtir le prédicat « image » en fonction des enjeux théoriques et plastiques que nous soulèverons. Pour l'instant, nous emprunterons à Jacques Wunenburger, une définition large mais toutefois fort précise de ce que nous pourrions considérer comme une image : « On peut convenir d'appeler image une représentation concrète, sensible (au titre de reproduction ou de copie) d'un objet (modèle référent), matériel (une chaise) ou idéal (un nombre abstrait), présent ou absent du point de vue perceptif, et qui entretient un lien tel avec son référent qu'elle peut être tenue pour son représentant et permet donc de reconnaître, de connaître ou de penser le premier. En ce sens, l'image se distingue aussi bien des choses réelles en elles-mêmes, considérées en dehors de leur représentation sensible, que de leur représentation sous forme de concept, qui n'entretient, à première vue, pas de relation de ressemblance ou de participation avec la chose, puisque séparée de toute intuition sensible de son contenu »<sup>47</sup>.

Nous rajouterons, pour préciser et compléter le propos du philosophe, que l'image peut d'autant plus être entendue selon différentes acceptions que sa réalité peut s'avérer multiforme. En cela même, le terme « image » renvoie tout autant à un objet soumis à l'expérience empirique de la vision qui en découvre le phénomène qu'à un signe quelconque qui servirait à traduire l'idée d'une chose. Nous conviendrons donc qu'une image peut être de l'ordre du « fait » de conscience en tant qu'elle se représente à l'esprit comme un objet, c'est-à-dire une réalité extérieure qui est pensée. Mais aussi, qu'elle est communément considérée comme un « étant » par lequel s'opère une représentation imagée obtenue à l'aide de moyens graphiques, technologiques ou plastiques. C'est par ces derniers qu'elle se manifeste comme « donnée » réelle dans l'expérience de perception.

---

<sup>45</sup> Louis Marin. Ibid. p 63

<sup>46</sup> Louis Marin. Ibid. p 63

<sup>47</sup> Jean jacques Wunenburger. *Philosophie des images*, PUF Paris, 1997. p 3.

Nous emploierons par conséquent le terme « image » selon trois acceptions qu'il conviendra le cas échéant de mieux définir. Premièrement, nous ferons usage de ce terme lorsque nous souhaiterons pointer du doigt dans l'objet pictural réel cet élément matériel prépondérant qui rend visible à travers l'information plastique une figure représentée : dans la « Femme à sa toilette, harmonie jaune »<sup>48</sup> de Pierre Bonnard, l'image sera donc assimilée à cette surface matérielle, à ce « milieu » ou à ce « corps » de peinture sur lequel est représenté un monde, est figuré quelque chose à l'aide des moyens picturaux. Deuxièmement, nous utiliserons aussi ce terme pour justifier des informations visuelles que notre perception rend efficaces à la conscience dès lors que nous entrons en contact avec le monde réel par l'intermédiaire de notre « appareil » de vision, les yeux. Dans ce cas, cela impliquera davantage une appréhension de l'image perçue non sous son aspect purement matériel d'objet concret mais bien plus en tant que phénomènes sensibles par lesquels se manifestent le monde comme visuellement perçu : cette femme faisant sa toilette, que nous apercevons dans l'œuvre de Bonnard, produit en notre esprit une image visuelle manifeste en ses caractéristiques sensibles, chromatiques et formelles qui nous la font voir comme l'image de quelque chose et non comme la chose même. Mais encore, et cela sera notre troisième acception, nous emploierons le terme « image » afin de rendre compte, au-delà des occurrences du réel et de sa manifestation sensible à la conscience, de l'existence de « l'image mentale, irréelle, imaginaire [qui] déborde le perçu matériel »<sup>49</sup> : lorsque nous observons le tableau dans lequel nous apparaît l'image de Marthe faisant sa toilette, nous pouvons engendrer par l'esprit d'autres images nous permettant d'entrevoir l'épouse du peintre en d'autres situations ; cela signifie que nous sommes donc susceptibles de l'imaginer selon les déterminations que notre conscience souhaite lui donner et, de fait, d'en produire des images mentales sans lien avec les déterminations matérielles du tableau. Nous aurons par conséquent à considérer de façon permanente notre objet d'étude comme un artefact plastique dans lequel notre conscience sera toujours à même d'en déceler des inclinaisons figuratives, voire illusionnistes.

Ainsi en est-il d'une des caractéristiques principales de notre objet pictural réel : en tant que tableau, ou structure picturale, il est pourvu d'une capacité à figurer un monde par l'intermédiaire de l'image (ou des images) qu'il génère en sa réalité matérielle d'objet peint. Il est donc à la fois un artefact affirmant ses qualités d'objet plastique et un réceptacle à l'image ouvrant la perception sur les modes suggestifs ou illusionnistes. Notre objet pictural réel, tout en s'affirmant en son état d'objet construit et plastique, présente les caractéristiques d'un tableau figuratif. En ce sens, il est nécessairement doué d'une capacité à figurer un monde et il implique *siu generis* que ses constituants plastiques rendent compte, au-delà de ses qualités purement physiques, d'arguments d'ordre figuratif. Il se révèle dès lors en son existence phénoménale, non plus comme un « corps » de matières mais comme la manifestation des phénomènes chromatiques, texturels et formels par quoi nous apparaît à la conscience l'image qu'il rend visible. Nous parlons, ici, du

---

<sup>48</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°1 page 26

<sup>49</sup> Jean Luc Chalumeau, Lectures de l'art, Paris, Edition Chêne, 1981, p 21

« fait » d'existence par lequel l'œuvre est perçue en tant que phénomènes apparaissant précisément aux sens. C'est donc sur le plan de l'apparence sensible que nous nous trouvons en mesure de l'appréhender. La toile peinte de Bonnard et l'œuvre picturale de Segal se dévoilent à nos yeux en leur agencement spécifique de couleurs, de textures et de formes qui nous les font concevoir comme des réceptacles organisés en un système de qualités sensibles. Ces dernières génèrent des événements plastiques que nous percevons comme appartenant à l'ordre des sensations visuelles : jeu de qualia chromatiques générant des phénomènes d'apparition ou de disparition de figures sur le fond, déhiscence de gestes graphiques révélant les traces de l'exécution, traitement plastique induisant des effets agogiques...

En conséquence, ce que nous percevons dans l'image peinte se dévoile à nos yeux selon un « qualitatif » de sensations<sup>50</sup>. Cela ne signifie aucunement que l'artefact artistique, à ce plan d'existence phénoménale, puisse se réduire à une appréciation foncièrement subjective résultant d'un fait psychique car l'œuvre en tant qu'objet perçu n'est pas faite de sensations mais d'un ensemble de qualités sensibles. Et cela est évidemment bien différent : si sensations il y a, celles-ci sont « co-existence » dans le contexte déterminé entre un sujet percevant et l'objet perçu en ses caractéristiques sensibles.

Toutefois, « sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague »<sup>51</sup>. Il faut que la perception opère un mouvement vers lui pour y chercher les occurrences plastiques manifestes mais qu'en même temps, l'aspect sensible de l'objet perçu se révèle au spectateur par le canal des sensations que celui-ci est à même d'éprouver. On peut le dire ainsi : il s'instaure une perpétuelle et intrinsèque relation entre notre corps percevant

---

<sup>50</sup> Remarque : nous empruntons le terme de « qualitatif de sensations » à Etienne Souriau pour insister sur l'idée par laquelle le phénomène se manifeste à la perception en sa complexité native et duelle : ce que nous percevons en notre « corps propre » ne se réduit pas à l'enregistrement d'une somme de sensations entendues comme des unités distinctes, simples et indivisibles. Cette conception atomiste de la sensation ne nous convient pas puisqu'elle laisse entendre que celle-ci peut être réduite en termes d'excitation sensorielle isolée et que notre perception, ou plus précisément notre « corps sentant » en tant que « somme d'organes juxtaposés » (Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. p 270), les recueillerait de façon désolidarisée ; cela afin d'en déterminer par association la genèse de nos émotions et de nos idées. Nous croyons davantage que notre « corps propre » est « une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui » (Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. p 245). De fait, le sujet percevant n'est ni un penseur actif qui construirait ce qui s'offre à lui, ni un récepteur passif qui enregistrerait mécaniquement des stimuli extérieurs. Le phénomène s'avère plus complexe : il est le produit indivisible entre des qualités sensibles émanant d'une chose perçue et le vécu du sujet qui les recueille en son « corps propre ». Ces deux pôles de la relation ne peuvent être dissociés puisqu'ils co-naissent l'un à l'autre : il y a « communion » entre le sentant et le senti, de telle manière que « les sensations sont en quelques sortes le vacarme du phénomène » (Souriau. *Les différents modes d'existence*. PUF Paris. 1943 p55).

<sup>51</sup> Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel Gallimard, Paris, 1945, rééditions 1990. p 248.

et l'objet appréhendé comme chose exhibant ses qualités sensibles « parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un être extérieur, que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui »<sup>52</sup>. Ainsi nous pouvons dire que l'objet pictural réel, sur le plan de l'existence phénoménale, s'avère un complexe sensoriel concret caractérisé par l'hégémonie d'un jeu spécifique de qualités sensibles ; lesquelles sont induites par les données chromatiques, matiéristes et formelles dépendant en premier lieu des choix impartis que l'artiste aura mis en œuvre lors de la réalisation artistique. C'est ainsi que l'œuvre se révélera en sa complexité de pures qualités d'apparence sensible. L'objet pictural réel, parce qu'il est issu du labeur du peintre est tout d'abord aménagé en vue de soutenir puis de nous présenter tout un système de qualia appartenant à l'ordre des sensations visuelles chromatiques. Et ces dernières peuvent aussi interférer avec la perception des textures, des reliefs, de la profondeur mais aussi de l'espace tridimensionnel qui demeure l'adage de la sculpture. C'est ce que nous avons mis en lumière à travers l'exemple de « La veste sur la porte N°2 »<sup>53</sup> de Segal.

Mais poursuivons notre propos en revenant sur l'analyse de la toile de Pierre Bonnard dont nous parlions précédemment : « Femme à sa toilette, harmonie jaune »<sup>54</sup> de 1934. Nous pouvons constater, dans cette œuvre, que la structure spatiale de l'image telle que nous la percevons en ses tenants figuratifs est foncièrement dépendante du traitement chromatique de la surface peinte. Mieux encore, l'image n'est perçue de façon figurative que par le truchement du jeu de qualia chromatiques et des gradients de texture qui influent de façon décisive sur la perception que nous en avons: nous assistons à des phénomènes d'apparition et de disparition d'éléments figuratifs au sein de l'image par le seul jeu des contrastes de couleur et des résurgences du fond opérant à la surface même de l'épiderme plastique. Autrement dit, lorsque nous prolongeons quelque peu l'observation de l'œuvre, nous devenons les témoins privilégiés de la manifestation du « bruit » à la surface de l'image peinte et nous découvrons dans le substrat chromatique des phénomènes d'épiphasis et d'aphanasis par lesquels la figure se dévoile à notre conscience. Observons plus en détail cette œuvre. A première vue, celle-ci donne une multitude d'informations chromatiques, éparses sur toute la surface, qui semblent œuvrer dans le sens d'une peinture abstraite, se jouant essentiellement d'une circulation de tons chauds et froids: ocres jaune et orangé, rouges vifs et Tyrien, gris clairs virant vers le bleu, mauves et violets rompus et déviés vers la gamme des couleurs tertiaires. Ces tonalités sont réparties en zones disparates et contrastées; lesquelles laissent entrevoir le support à travers les multiples coups de pinceau chargé peu ou prou de substance colorée. Nous sommes toutefois, dès le premier regard, en mesure de comprendre qu'il s'agit d'une toile figurative dans laquelle est rendue visible une scène du quotidien de la vie de Marthe, la femme du peintre.

---

<sup>52</sup> Merleau-Ponty, *Op cit.*, p 247.

<sup>53</sup> Voir fiche George Segal N° 1 page 23

<sup>54</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°1 page 26



## Fiche Giorgio MORANDI N°1



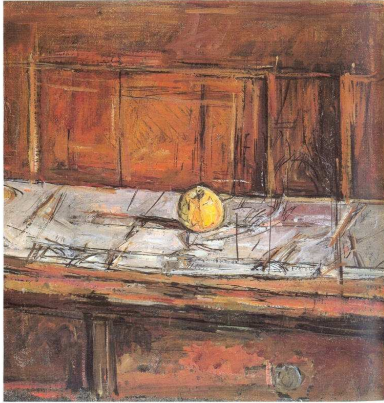
Les objets-modèles dans l'atelier. Via Fondazza. Bologne. Photographie Luigi Ghirri. in Karen Wilkin, 2007. p 132



Nature morte. 1964. Huile sur toile. 25,5x30,5 cm. Coll. Musée Morandi. Bologne. Vitali cat. 1342



## Fiche Documents divers N°63.



Alberto GIACOMETTI:  
Pomme sur un buffet. 1937.  
Huile sur toile 27x27 cm.  
Coll. privée, New York



Alberto GIACOMETTI: Nature morte à la pomme. 1937.  
Huile sur toile. 72x75 cm. MoMA, New York Huile. 1937



Alberto GIACOMETTI:  
L'objet invisible ou Maintenant le vide. 1934.  
Bronze. 155x32x29 cm. MoMA, New York



L'objet invisible. (Détail) 1934



Alberto GIACOMETTI:  
Dessin de pommes. 1952.  
Crayon sur papier. 51x34,2 cm.  
Fondation Maeght, Saint-Paul, France

Nous découvrons avec une certaine précision l'image que nous voyons se former à la surface de ce tableau : il s'agit d'une vue d'une salle de bain dans laquelle une femme est représentée de dos, debout, la jambe gauche pliée et reposant sur une assise ocre-jaune qui évoque une table basse ou un corps de chaise. Ce personnage féminin est traité avec des tons similaires aux couleurs qui dominent dans l'entour. Nous découvrons en ce dernier, à droite, une table sur laquelle se trouve un pot de fleur et, à la gauche du personnage, un miroir dans lequel apparaît son reflet. Cependant, si nous percevons de façon relativement efficace la silhouette féminine, cela ne tient pas au fait que l'artiste a produit avec une grande application une figure réaliste rendant visuellement l'illusion d'une personne « toute en chair » : comme ressemblant analogiquement à la vision que nous aurions si, en effet, nous étions témoins, dans la réalité, d'une telle scène. Nous percevons, par un jeu complexe de qualia chromatiques interférant avec la facture même de la toile, une silhouette qui suggère plus qu'elle ne décrit le modèle féminin : cette figure nous vient littéralement aux yeux par les effets conjugués des contrastes de tons chauds et froids, augmentés ou contrariés en leur zone d'influence réciproque par une troisième valeur colorée : le rouge. Cette dernière exaltant notre œil, tend à atténuer ou à accentuer les oppositions des teintes ocre-jaune et bleu violacé : elle se joue de leurs différences en termes de valeur, de chaleur et d'intensité. Notre perception est sollicitée de telle sorte qu'elle en vienne à retrouver en ces antagonismes chromatiques le fondement même des couleurs primaires (jaune, rouge, bleu). De fait notre regard est attiré, comme aimanté par ces zones de tensions chromatiques où sont efficients les conflits thermiques colorés. Il scrute, en cet ordonnancement triparti des zones de couleurs, pour y déceler non seulement les accidents de surface laissant le « bruit » monter à travers l'épiderme plastique mais surtout pour y trouver les justifications graphiques de lignes formant les courbes de la silhouette de Marthe. C'est, en fait par les moyens d'une remontée du support que le dessin s'impose en tant que tel : un linéament qui se veut opérer en ces zones conflictuelles de tons chauds et froids, mêlé d'un rouge suggérant par endroit le contour du personnage. Notre conscience imageante parvient dès lors à retrouver, dans les modulations chromatiques, dans les contrastes et dans les réserves non recouvertes de couleur, le linéament qui forme le contour (et parfois le cerne) de la silhouette représentée. C'est ce que nous pouvons constater lorsqu'on observe la hanche gauche de Marthe levant le bras, ou encore les fleurs disposées dans leur pot, à sa droite, et émergeant du magma pictural. Parfois l'information visuelle colorée opère par le biais d'une autre « équation » chromatique : c'est le gris bleu qui vient jouer le rôle d'un outil scripteur, laissant les tons rouges et les ocres jaunes s'amalgamer, se fondre les uns aux autres. De cette façon ils tendent à se contrarier tant par leur valeur que par le jeu superbe de leur intensité. Nous observons précisément cela sur l'épaule droite et sur la ligne décrivant la courbe molle et hésitante du dos de la femme : des récurrences de tons bleu gris semblent remonter du support et participent à l'avènement du trait qui dessine à cet endroit précis le pourtour de personnage. Ces effets sont davantage liés à la texture de la toile servant de support qu'à la pâte picturale elle-même. Plus exactement, c'est par l'intermédiaire de la couche de peinture ocre laissant entrevoir, en réserve, le support déjà recouvert d'un ton gris violacé, que notre regard capte

des lignes formant la figure. Ces signes graphiques, issus principalement du labeur pictural par lequel le « bruit » se fait efficient, œuvrent pleinement et de façon constante à l'émergence de l'image figurative : nous assistons à son apparition, nous éprouvons une impression de présence qui se manifeste plus par les gradients de surface et la matérialité de la pâte colorée que par l'idée de représentation induite par la figure. C'est parce qu'en tant que traces du fond revenu en surface sous le flux constant de la lumière incidente, ces divers phénomènes chromatiques donnent du « corps » à l'image perçue. Cela lui confère une certaine solidité matérielle qui la fait appréhender davantage comme quelque chose de prégnant, de palpable en sa corporéité d'objet peint plutôt qu'en tant qu'image illusionniste, que « fait » illusoire. Il y a là un paradoxe visuel pour le moins opérant : la silhouette féminine est fluide, estompée, voire disparaissant dans l'entour, et nous l'appréhendons, malgré cela, comme une présence s'affirmant en son « corps » apparaissant. Cet effet est obtenu par le truchement d'une harmonie colorée dominante recouvrant à la fois la silhouette et l'entour dans lequel cette dernière évolue. Cela a pour conséquence de produire dans l'efficace de la perception chromatique une déperdition visuelle de l'image en termes de discrimination des figures. Celle-ci est liée pour l'essentiel, au traitement pictural qui résulte d'un travail de frottage et d'essuyage des tons chauds et froids fondus et répartis de façon relativement paritaire sur la surface de l'œuvre. Nous percevons dans un premier temps le personnage représenté comme une figure qui vient se perdre jusqu'à presque disparaître dans le magma pictural. Mais dans un second temps, les gradients de textures accentuent la prégnance de la figure peinte par le jeu des zones où le « bruit » vient sourdre en surface. Ce « bruit » vient alors s'inscrire sur l'épiderme plastique pour en définir ou en décrire les traits précis de la silhouette (colonne vertébrale, courbe du dos et bras droit). Ou bien, parfois, il se révèle en tant qu'éclat lumineux modulant un certain volume du corps représenté (bras gauche, bassin et fesse droite).

C'est ainsi que nous sommes amenés à percevoir non plus la dilution de la silhouette dans l'entour mais au contraire son affirmation, son état « d'apparaître » dans l'image. La toile peinte de Bonnard, en sa qualité d'objet pictural générant l'image figurative, entretient une ambiguïté perceptive par laquelle sont efficientes des phénomènes chromatiques qui visent à permettre l'effacement de la figure dans l'entour et simultanément en affirment son contraire : l'émergence des représentations figurées dans l'espace du tableau. Le traitement coloré est tel qu'il dénote du rôle premier que l'artiste a attribué à la couleur. Cette peinture figurative, en son mode d'existence phénoménale, implique de notre part la prise en considération des moindres événements sensoriels et chromatiques de la surface peinte, ceci afin que la conscience y reconstruise (ou y détermine) la représentation figurée. Cela peut sans doute être attesté dans nombre de productions picturales figuratives du XX<sup>ème</sup> siècle mais, cependant, certaines œuvres telles celles de Bonnard ou de Morandi, semblent à mêmes d'en rendre compte et nous allons devoir y revenir de façon plus soutenue dans notre propos à venir.

Ainsi, ce plan de l'apparence sensible reste constitutif dans toute œuvre d'art parce qu'il porte précisément sur la perception sensible de l'objet appréhendé visuellement. C'est pourquoi cette manifestation des phénomènes de texture et de couleur s'avère l'un des modes d'existence les plus caractéristiques de

cette catégorie d'artefact artistique auquel nous donnons communément le nom de tableaux : c'est la spécificité des qualia sensibles qui favorise la reconnaissance par le spectateur de l'objet artistique puisque, par elles, il se manifeste en tant « qu'évènements réels, totaux, complexes et singuliers dont est le siège tel ou tel organisme positif ébranlé »<sup>55</sup>.

Nous sommes donc amenés à prendre en considération une double réalité : l'objet pictural réel est d'une part, un objet physique que nos yeux peuvent appréhender comme tel, posé à plat sur le mur (s'il s'identifie à un tableau) ou se présentant comme un réceptacle accusant un certain volume recouvert d'un traitement pictural ; mais il est également un artefact dont les surfaces peintes induisent, par le biais de phénomènes chromatiques et factuels, l'émergence d'une image évoquant des objets tout autres (nature morte, personnage, paysage...). Celle-ci décrit un espace, voire un temps, qui n'ont rien en commun avec les contingences spatiales et temporelles de l'existence réelle. Ainsi est-il le « lieu » où notre regard rencontre une représentation imagée du monde. Il est ce « corps » de peinture par quoi se dévoile une image illusionniste, se découvre un monde illusoire puisqu'à la fois leurre (ce qui tend à tromper) et irréalité : l'espace et le temps dont témoigne l'image peinte n'ont pas, de prime abord, les qualités de ce qui est réel. Autrement dit, le monde qu'il figure, pour autant qu'il puisse être l'image du monde réel, n'en est pas moins une image inévitablement mutilée « qui n'est pas un monde par lui-même au sens où l'est le monde réel : il ne peut faire concurrence à ce monde tant qu'il revendique et qu'on lui applique la norme de l'objectivité, tant qu'on cherche en lui l'image ou l'interprétation du monde réel, et que ce monde réel est lui-même conçu comme un monde objectif et mesure de toute objectivité »<sup>56</sup>. Double réalité, donc, qui fait de l'objet pictural réel un objet physique peint s'affirmant comme tel et une représentation imagée stimulant notre imagination en vue d'en produire l'illusion d'une figure.

Mais formulons ici, avant d'entrevoir un autre mode d'existence de l'objet pictural réel, quelques questions essentielles pour notre débat théorique. N'est-ce pas communément le propre de la tâche du peintre, quand ce dernier opte pour une production plastique figurative, que de réaliser un artefact nous obligeant à considérer sa réalité d'image avant celle de sa structure matérielle objective ? Son but n'est-il pas essentiellement d'amener le regardeur à rejeter la réalité purement matérielle de l'artefact pour n'en retenir précisément que sa dimension d'apparences sensibles et de phénomènes chromatiques formant l'image figurative ?

N'est-ce pas en cette inflexion du regard vers les modalités d'apparition de la figure représentée (ou évoquée) que s'est porté tout l'intérêt du peintre lors de la genèse de l'œuvre figurale ? Certes, pour une grande part de la production plastique figurative de tout temps, nous pouvons répondre par l'affirmative. Nous devons convenir que le traitement pictural, dans ce cas, est fondamentalement enclin à rendre plausible pour l'esprit l'image figurative

---

<sup>55</sup> E. Souriau, *Correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*. Flammarion, Paris, 1969. p 76.

<sup>56</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, l'objet esthétique*. Paris, PUF, 1953. p 23

qu'il engendre. Et donc que c'est tout naturellement que le spectateur en viendra à faire prévaloir le choix du signifié sur celui du signifiant : l'image n'étant pas perçue comme la chose même mais seulement comme sa représentation, elle impose une certaine orientation de la conscience qui la fait voir non en son corps physique d'objet concret exhibant sa structure matérialiste mais bien davantage en tant que « milieu » où se déploie une information visuelle induisant la figure. C'est, disons le, l'adage de la peinture figurative que d'offrir, depuis toujours, à celui qui l'observe la possibilité d'y découvrir une représentation toute vouée à la reconnaissance explicite de l'objet figuré. En ce sens, l'image peinte figurative nous invite précisément à quitter l'immédiate émergence du « Sensible » par laquelle notre corps l'appréhende, pour y substituer une relation « qui fait appel au concept : l'objet représenté est un objet identifiable qui exige d'être reconnu et qui attend de la réflexion un commentaire indéfini ; il m'invite à me détourner de l'apparence et à chercher ailleurs sa propre vérité »<sup>57</sup>. Cependant, le XXème siècle nous apporte bien des solutions plastiques qui semblent œuvrer en sens opposé ; ou tout du moins, quand nous en venons à la lecture du dispositif représentationnel par lequel ces œuvres opèrent en tant que toiles figuratives, nous sommes en mesure d'en considérer autrement les modalités d'apparition des figures représentées : nous n'accordons pas forcément au signifié la prépondérance sur le signifiant.

Très nombreuses nous semblent être les œuvres d'art moderne issues de démarches picturales dont les visées ne tendent pas à mettre en exergue de façon exclusive les fondements de l'image figurative totalement accordée aux impératifs de la mimesis. Bien des artistes du siècle dernier n'ont pas fait prévaloir en leur réalisation l'hégémonie de la figure illusionniste et de ses tenants représentationnels.

Au contraire, ils ont usé de procédés plastiques divers permettant de mettre littéralement du jeu dans le regard du spectateur. Jeu par lequel s'opère dans la conscience un mouvement anadyomène faisant en sorte que l'image ne soit plus prioritairement visée en tant que représentation figurée mais perçue en ces pures qualités sensibles. Ce « qualitatif » chromatique et matiériste vient dès lors affirmer l'objet concret, c'est à dire la toile peinte: nombre d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle ont favorisé cette ambiguïté par laquelle l'œuvre picturale figurative pouvait se prévaloir d'apparaître à la conscience de façon quasi simultanée en ses attributs illusionnistes (ou suggestifs) d'image figurative et en son état concret d'objet peint. Nombre d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle ont exhibé à la fois leur matérialité d'objet plastique et le symbole qu'elles rendaient visible.

Nous notons, ici, que nous n'employons pas le mot « symbole » autrement qu'en son sens commun de « représentation de quelque chose par autre chose »<sup>58</sup>. Nous ferons usage pour l'instant de ce terme en des sens généraux par lesquels il se rapporte à un élément formel représentant ou figurant quelque chose en vertu d'une relation analogique. Toutefois, il nous semble nécessaire, au regard de la problématique qui nous intéresse, d'en formuler quelque autre acception. Nous aurons tout au long de ce travail à faire usage

---

<sup>57</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Vol 1. PUF, Paris 1953. p 389

<sup>58</sup> Josiane Schifres. *Lexique de philosophie*. Hatier. Paris. 1980. p 148

d'une terminologie apparentée au prédicat « symbole » et nous devons rendre compte parfois de quelques spécificités qui peuvent le différencier d'un signe quelconque, d'une image, d'une figure ou d'un indice. Nous entendrons donc, généralement le terme « symbole » comme signe qui se veut être « la représentation analogique motivée par une ressemblance avec le référent »<sup>59</sup>. Parfois, nous aurons à employer les prédicats « symboles », « forme symbolique », « structure symbolique » selon une signification qui pourra orienter la pensée vers une compréhension toute autre. Nous conviendrons alors que ces formulations langagières désignent un élément formel chargé d'une signification au-delà de son apparence. Cette occurrence figurale pourra s'identifier ou correspondre à une catégorie d'images dont la charge informative exige de la part du regardeur une interprétation dépassant le seul registre analogique. Il pourra être question, dans ce cas, de signes conventionnels abrégatifs. Nous expliciterons toujours, dans nos commentaires à venir, le sens que nous entendrons accorder à ce terme.

Nous disons donc que la peinture figurative du XX<sup>e</sup> siècle, en sa grande majorité affirme la matérialité de la surface peinte par laquelle elle rend visible la figure. Nous voyons en cela un des traits singuliers de notre sujet d'étude : l'objet pictural réel s'affirme en cette ambiguïté primordiale d'objet concret rendant visible dans sa structure matiériste et chromatique prégnante, une figure peinte formant image. Cependant, il nous faut ajouter que notre artefact artistique diffère de la majorité des œuvres modernes figuratives par le fait que le symbole pictural n'est pas seulement perçu en sa qualité de signe formel inscrit à la surface du tableau. Il est saisi par la conscience qui le perçoit à la fois en tant que l'image figurale peinte et l'objet concret (le tableau) qui l'accueille. Ce qui est en jeu dans l'objet pictural réel n'implique pas seulement les signes et les matières apparaissant à la surface de la toile. Il met en exergue simultanément les qualités sensibles de l'image picturale figurative et les caractéristiques intrinsèques de l'objet perçu en sa configuration volumique matérielle. Ce type d'objet artistique n'implique pas seulement les aspects matiéristes, formels et chromatiques de la surface peinte. Il convoque tous les moyens plastiques qui peuvent interférer dans la relation de l'image peinte avec l'objet plastique qui l'accueille. C'est par un jeu perceptif impliquant la 2D/3D, la surface peinte et le volume plastique, l'image figurative illusionniste et l'objet concret, que le trouble peut s'insinuer dans l'esprit de celui qui l'appréhende visuellement. Prenons pour expliciter ce propos, une œuvre de Giorgio Morandi sur laquelle nous reviendrons plusieurs fois dans cet essai : « Nature morte »<sup>60</sup> de 1964 (Vitali cat. 1342). Abordons le débat réflexif qui nous occupe selon deux temps d'analyse fort distincts. Le premier correspond à l'observation qu'on pourrait faire de divers objets usuels posés sur une table, juste devant nous et dont on souhaiterait rendre explicite la vision. Le second moment de notre questionnement s'attachera à décrire la manière avec laquelle nous percevons l'œuvre du maître de Bologne dont nous venons de donner le titre. Emettons l'hypothèse suivante: nous sommes amenés, dans le spectacle quotidien offert par la réalité extérieure, à observer trois objets réels disposés sur une table de

---

<sup>59</sup> Wunenberger. *La philosophie des images*. PUF Paris. 1997 p 56

<sup>60</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N°1 page 61

bois clair recouvert de papier. L'un correspond à une boîte métallique assez profonde et dont on a enlevé le couvercle. Le second peut s'identifier à une sorte de bouteille à huile, à une gourde au goulot étroit formant un col haut et s'élargissant vers le bas de manière considérable jusqu'à plus de la moitié de la hauteur de l'objet ; ce goulot surmontant de la sorte le corps du récipient, lui confère cette silhouette particulière de vieil objet de cuisine. A ces deux ustensiles se joint un autre, à la forme sphérique, sur les surfaces duquel se dessinent en saillie des arêtes ordonnées de façon régulière selon l'axe vertical<sup>61</sup>.

Nous identifions naturellement la configuration observée aux choses que nous reconnaissons: ce sont des ustensiles de cuisine posés sur une table. Il s'agit là, d'un acte par lequel nous opérons une identification par réduction des objets visibles aux choses symboliques connues de notre conscience. Cet acte de reconnaissance est, bien entendu, tout naturel et permanent, nous ne le remettons que très difficilement en question. Ces objets, nous les découvrons selon leurs apparentes structures, en ce contexte particulier d'objets posés les uns à côté des autres. Nos yeux sont en mesure d'y déceler les inférences chromatiques et lumineuses liées à la fois à leur mutuelle proximité ainsi qu'à la disposition arbitraire qui les associe sous l'éclairage du lustre de la pièce où ils se trouvent. Nous savons ces trois objets appartenant à la famille des ustensiles de cuisine, et la table, à celle du mobilier de maison. Rien, en outre ne peut démentir une telle certitude.

Imaginons à présent que nous soyons dans la position d'un observateur face à la « Nature morte » de 1964 de Giorgio Morandi. Notre appréhension naturelle et innée du visible favorise tout d'abord l'identification de la chose regardée à l'ensemble des objets de notre connaissance intuitive: les éléments signifiés que sont la fiole (ou bouteille), la boîte et le presse agrumes posés sur la table. Mais ensuite, notre certitude à identifier les objets visibles dans l'image est remise en cause par le déferlement visuel d'effets plastiques contradictoires. Nous assistons à l'émergence soudaine de la « materia informis ». Il y a là un phénomène sensible particulier qui fait remonter en surface les récurrences du support. Nous opérons dès lors une conversion de notre conscience imageante en conscience perceptive. L'œuvre nous vient alors à l'esprit selon un mouvement anadyomène de la forme vers l'informe, du signe formel vers la matière colorée dont il émerge. C'est là un phénomène fondamentalement conséquent: la déduction d'un symbole général perd de son efficacité en peinture car l'image peinte, par le biais de ses constituants plastiques, propose une fiction où les certitudes peuvent être contestables et les identifications remises en cause. Nous ne voyons plus ces trois ustensiles posés sur une table, mais une surface peinte dont on perçoit, entre autres, les variations chromatiques et les déhiscences des gestes plastiques qui les ont fait naître. Tout, dans ce qui nous est donné de voir, n'est que rapports sensibles et sensations colorées; la déduction synthétique qui nous faisait voir et penser les objets figurés (bouteille, boîte et presse agrumes) ne parvient plus à exister totalement. Les objets peints que nous observons dans cette toile ne sont pas équivalents à ces trois ustensiles réels et tridimensionnels disposés tout à l'heure sur la table. Ils s'imposent à notre regard comme symptômes de peinture : plus nous regardons l'image peinte et

---

<sup>61</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N°1 p 61



moins nous savons qu'il s'agit là d'une bouteille, d'une boîte et d'un presse agrume. Plus nous observons « La nature morte » de Morandi et moins nous nous convainquons de la véracité de ces objets usuels figurés « car tel est le travail du symptôme qu'il en vient souvent à décapiter l'idée ou la simple raison de se faire d'une image »<sup>62</sup>, qu'il en vient précisément à supprimer le spectacle d'objets disposés sur une table pour exalter les phénomènes d'épiphasis et d'aphanasis efficients dans la structure matérielle et chromatique de la toile peinte.

Ainsi, cette œuvre se définit-elle comme un artefact entretenant une certaine ambiguïté perceptive : elle affirme à la fois, à nos yeux, son existence de phénomènes sensibles et sa réalité existentielle d'objet pictural concret. Nous sommes témoins, au-delà même de ce paradoxe, du monde qu'elle « ouvre » à notre conscience. Et ce monde là, nous le pénétrons « non pour y agir, non pour y être agi, mais pour porter témoignage, pour que ce monde prenne sens par sa présence, pour que soient réalisées les intentions de l'œuvre »<sup>63</sup>. Et celles-ci semblent d'évidence convoquer bien plus encore que les seules manifestations phénoménales de la surface peinte ou la reconnaissance d'objets illusoire ou réels : tout un univers se donne dans l'immédiateté de l'acte de voir, nous sommes en mesure de considérer en même temps la « Remote présence » dont nous parlions plus haut, de renvoyer l'objet perçu à la connaissance que nous avons de l'artiste qui l'a produite et de tenir compte précisément de l'univers que ce dernier a fatalement introduit dans sa création... Tout cela semble trouver son exacte mesure dans cette « présence » qui justifie « des intentions de l'œuvre ». Et ces dernières nous paraissent dépendre, voire découler d'un autre mode d'existence que d'aucuns ont déjà défini<sup>64</sup> mais que nous souhaitons reconsidérer ici selon une acception relativement nouvelle.

---

<sup>62</sup> Didi-Huberman, *Devant l'image*, Ed. Minuit, Paris, 1990, p 219

<sup>63</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, vol 1. PUF Paris 1953. p 96

<sup>64</sup> Remarque : Nous retenons ici les deux éclairantes études effectuées à ce sujet par les philosophes M.E. Souriau et Mikel Dufrenne. Le premier a considérablement développé une réflexion sur les divers plans de l'existence de l'œuvre d'art, réflexion qu'il mènera tout au long de sa vie et qu'il développera sous forme écrite dans nombre d'ouvrages et d'articles publiés. Citons seulement les trois sources desquelles nous nous sommes inspiré pour apporter à notre façon un autre point de vue relativement divergent sur la question : E.M.Souriau. *Correspondance des arts*. Paris 1947. p 45 à 72. *Les différents modes d'existences*. Paris 1943. p 62 à 74. *L'avenir de l'esthétique*. Paris 1929. p 133 à 150.

Quant à Mikel Dufrenne, nous nous devons de dire là aussi combien nous lui sommes redevables d'une certaine compréhension du « fait » pictural et des relations inhérentes de l'objet esthétique au sensible. Nous lui savons gré de sa pénétrante analyse théorique par laquelle il met en exergue les enjeux sensibles opérant entre l'objet esthétique et le regardeur. Sa phénoménologie de l'expérience esthétique est un ouvrage qui nous renseigne, de façon tout aussi rigoureuse qu'exhaustive, sur les caractéristiques et les fonctions de l'objet esthétique autant que sur les modalités de réception inhérente à l'acte même de perception. Pour notre part, nous retenons, entre autre, de cette recherche phénoménologique une certaine structuration de la pensée : nous entendons, après avoir rendu compte d'une approche théorique de l'objet pictural réel en tant que tel, porter notre intérêt sur ce même objet en ses tenants poétiques d'artefact artistique pour enfin achever notre étude par l'analyse esthétique des

Ce mode d'existence « réique » nous fera voir l'objet pictural réel en tant qu'objet esthétique et artistique autonome possédant d'une part, un « en-soi » par lequel il est « l'expression d'un monde » et d'autre part, un « pour-nous » inférant dans notre conscience « l'expression d'un certain monde ». En d'autres termes, voir l'objet pictural réel sur le plan de l'existence réique implique que nous convenions que la chose appréhendée par le regardeur soit sentie « en son mode propre d'existence de l'être qu'elle manifeste. Soit ce dernier n'existe pas, soit il existe ainsi ! »<sup>65</sup>. Tout d'abord, bien que nous soyons redevables pour une grande part des conceptions et arguments théoriques d'Etienne Souriau au sujet des modes existentiels de l'œuvre d'art, nous nous démarquons de l'acception qu'il donne à ce « plan d'existence réique » car celui-ci s'avère, de notre point de vue, relativement restreint. Il n'engage pas totalement tout « l'être d'expression » qui habite l'objet pictural réel. Citons quelques extraits des propos que le philosophe tient: « par le tableau tout un monde se propose à moi ; monde qui peut reproduire le monde réel, ou se substituer à lui, et lui faire concurrence, n'importe. Il est [...] la donnée offerte sur un nouveau plan existentiel : celui de la chose ou des choses représentées, ou présentes seulement par la grâce de l'art. L'ensemble de ces choses forme un tout systématique fermé sur soi, se suffisant comme donnée organisée en cosmos. Il est [...] l'univers du discours »<sup>66</sup>.

Et de préciser, en annotation, que « l'univers du discours de la Joconde, ce ne sont pas les idées de Léonard de Vinci sur Mona Lisa ou sur son tableau ; c'est l'ensemble des êtres posés par ce tableau même et acceptés par tous ceux qui le perçoivent en sa valeur représentative »<sup>67</sup>. De même, faisons-nous l'écho de cet autre propos: « Ainsi l'ensemble d'apparences sensibles qui fait,

---

œuvres concernées. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux dimensions sensibles et expressives de l'objet perçu, c'est-à-dire de l'objet vécu à travers la relation perceptive qu'entretient le spectateur avec lui. Cependant, nous noterons, ici, la divergence de point de vue entre notre manière d'entrevoir l'objet esthétique et l'acception que Dufrenne accorde à un tel prédicat. Celui-ci définit ce terme comme le « lieu » où se déploie l'image peinte figurative et le distingue précisément du « corps » physique de l'œuvre d'art. Pour notre part, nous l'avons déjà laissé entendre, nous considérons l'objet pictural réel comme une arborescence identitaire complexe formant à la fois l'image figurative et l'objet artistique concret: entité plastique cohérente se dévoilant tout entier en ses qualités sensibles, structurelles et expressives au regard qui l'appréhende. Par conséquent, nous considérerons que la perception même que nous en avons est si étroitement liée à l'information globale de l'objet entièrement pris dans un contexte perceptuel particulier (celui par lequel le spectateur opère sur lui un acte de perception) qu'il nous est impossible de faire l'économie d'une approche réflexive axée simultanément sur l'objet lui-même et sur la perception qu'on en peut faire. Pour le formuler d'une autre façon, nous aborderons notre sujet d'étude en tentant à la fois de définir l'objet pictural réel en ses tenants sensibles, structurels et expressifs, tout en portant notre réflexion sur la relation duelle engagée avec le regardeur lors de l'acte de percevoir.

<sup>65</sup> Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, PUF, Paris, 1943, p 63

<sup>66</sup> Etienne Souriau, *Correspondance des Arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969, p 83

<sup>67</sup> Etienne Souriau. Ibid. p 83

sur le plan phénoménal, l'être de l'œuvre, peut-être considéré [...] simplement comme un système de signes servant à évoquer et proposer cet univers d'êtres et de choses. Monde analogue jusqu'à un certain point au monde réel – assez pour que je puisse entrer en pensée dans l'œuvre, reconstituer par la pensée les êtres dont il parle [...]. Mais monde qui ne s'oblige nullement à respecter toutes les lois de l'univers dit réel »<sup>68</sup>.

Voilà donc défini, selon Souriau ce plan d'existence réique. C'est aussi en ce sens que le caractérise Mikel Dufrenne, lorsque reprenant à son tour une analyse des modes d'existence de l'objet esthétique, il en vient à récapituler la pensée d'Etienne Souriau pour en situer et en expliciter sa propre conception. Nous citons : « La distinction que nous venons de faire entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique, [...] recoupe à bien des égards celle que, dans sa pénétrante analyse existentielle de l'œuvre d'art, M. E. Souriau fait entre « l'existence physique », selon laquelle l'œuvre a un corps, et « l'existence phénoménale », selon laquelle elle apparaît aux sens. Les deux autres modes d'existence que discerne ensuite Souriau, « l'existence réique » qui est celle « du monde d'êtres et de choses que l'art pose par le seul moyen du jeu concertant des qualia sensibles », et « l'existence transcendante » qui est celle du « contenu indicible de l'œuvre », nous semblent pouvoir être rattachés à l'existence phénoménale »<sup>69</sup>.

Il ne s'agit aucunement de contester les fondements de l'ensemble des propos que nous venons de rapporter ici. Mais nous souhaitons nous démarquer quelque peu de ces acceptions car nous les jugeons par trop restreintes. Nous voulons élargir davantage le sens communément accordé à ce mode d'existence : nous voyons en cette inclinaison existentielle réique bien plus encore que la manifestation « du monde d'êtres et de choses que l'art pose par le seul moyen du jeu concertant des qualia sensibles ». Nous trouvons en cette réité la manière singulière par laquelle l'œuvre peinte se manifeste sous les modalités d'un dialogue « entre les significations que notre propre conscience attache aux formes et l'organisation plastique des formes [...] qui fixe en elle ces significations »<sup>70</sup>. Autrement dit, nous envisageons l'objet pictural réel comme « œuvre de pensées » par laquelle l'artefact en question se dote des moyens expressifs et suggestifs qui fondent sa spécificité existentielle réique. En premier lieu précisons que, dans les discours respectifs de nos deux théoriciens de l'Art, ce plan d'existence renvoie fondamentalement à l'objet esthétique défini comme le « lieu » ou le « corps » qui rend manifeste l'image picturale figurative. Cela est flagrant dans la thèse de Mikel Dufrenne puisque ce dernier interroge précisément cet élément de l'œuvre plastique : l'objet représenté<sup>71</sup>. Quant à M.E. Souriau, nous pouvons considérer que la pensée qu'il développe aux termes d'une réflexion de plus de vingt cinq ans et qu'il

---

<sup>68</sup> Etienne Souriau. Ibid. p 84 et 85

<sup>69</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. PUF, Paris, 1953, p. 48

<sup>70</sup> Noël Mouloud. *La peinture et l'espace*. PUF. Paris. 1964, p 187

<sup>71</sup> Remarque : Confère les remarques précédentes en bas de la page ...

relate dans son ouvrage *Correspondances des Arts, éléments d'esthétique comparée* correspond à bien des égards à cette même conception. Seul, peut-être le point de vue de Dufrenne, par lequel ce dernier associe les existences phénoménale, réique et transcendante, peut marquer véritablement une divergence dans leur façon d'entrevoir les divers modes d'existence de l'œuvre. Pour l'un comme pour l'autre l'existence réique de l'objet esthétique renvoie de façon indiscutable à ce « lieu » ou à ce « corps » d'où est efficiente l'image picturale figurative. C'est ainsi que Souriau en vient à dire au sujet de l'œuvre représentative qu'elle « suscite pour ainsi dire, à côté d'elle et en dehors d'elle (du moins en dehors de son corps et au-delà de ses phénomènes, bien que pourtant sortant d'elle et supporté par elle), un monde d'êtres et de choses qui ne sauraient se confondre avec elle »<sup>72</sup>; existence qu'il nomme d'ailleurs indistinctement « réique » ou « chosale »... Et nous décelons en cela une certaine hésitation. Expliquons-nous ! L'utilisation de ces deux mots afin de nommer un même mode d'existence nous semble ne pas correspondre à l'économie du discours théorique à laquelle se livre habituellement Souriau. Pourquoi deux mots pour signifier la même idée, le même contenu de sens ? Ne faudrait-il pas tout d'abord s'interroger sur l'acception du terme « chosale » ? Et ensuite, se demander si ce prédicat s'avère effectivement synonyme de « réique » ? Si nous convenons que « Chosale » se rapporte à la chose en tant que réalité sensible, statique, déterminée et s'imposant à la pensée, alors il est clair que ce qualificatif peut justifier de son emploi par Souriau pour caractériser le type d'existence qui renvoie précisément à la chose en soi. Mais alors pourquoi faire usage d'un autre terme ? Pourquoi parler d'existence « réique » si déjà cette dernière est toute entière contenue dans l'existence « chosale » ? Nous sentons que la considérable réflexion théorique que Souriau développe au travers de divers articles et ouvrages s'étendant des années 1940 à 1970, manifeste une certaine indécision à donner de façon pérenne une définition au prédicat « existence réique ».

Nous trouvons, notamment dans *Les différents modes d'existences* de 1943, une toute autre approche de cette notion. Revenons partiellement sur ce texte : « Un tas de glaise sur la sellette du sculpteur. Existence réique indiscutable, totale, accomplie. Mais existence nulle de l'être esthétique qui doit éclore. Chaque pression des mains, des pouces, chaque action de l'ébauchoir accomplit l'œuvre [...] A chaque nouvelle action du démiurge, la statue peu à peu sort de ses limbes. Elle va vers l'existence – vers cette existence qui à la fin éclatera de présence actuelle, intense et accomplie. C'est seulement en tant que la masse de terre est dévouée à être cette œuvre qu'elle est statue. D'abord faiblement existante par son rapport lointain avec l'objet final qui lui donne son âme, la statue peu à peu se dégage, se forme, existe. Le sculpteur d'abord la pressent seulement, peu à peu l'accomplit par chacune de ces déterminations qu'il donne à la glaise. Quand sera-t-elle achevée ? Quand la convergence sera complète, quand la réalité physique de cette chose matérielle et la réalité spirituelle de l'œuvre à faire se seront rejointes, et coïncideront parfaitement ; si bien qu'à la fois dans l'existence physique et

---

<sup>72</sup> Etienne Souriau, *Correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969 p.89

dans l'existence spirituelle, elle communiera intimement avec elle-même, l'un étant le miroir lucide de l'autre; quand la dialectique spirituelle de l'œuvre d'art imprègnera et informera la masse de glaise de façon à la faire éclater à l'esprit; quand la configuration physique en réalité matérielle de la glaise intégrera l'œuvre d'art au monde des choses, et lui donnera présence hic et nunc dans le monde des choses sensibles »<sup>73</sup>. Ce dont il s'agit, ici, correspond précisément à ce que Souriau nomme « la progression anaphorique ». Et c'est au cours de cette anaphore, c'est-à-dire au fil de cette expérience de création qui consiste en un tâtonnement et une réitération des gestes créateurs, que l'œuvre s'accomplit totalement. C'est en cet acte de création artistique par lequel progressivement la « *materia informis* » va accéder au statut d'artefact esthétique issu d'une activité instauratrice de sens, que la matière première s'ordonne, se transforme, accède à son statut d'œuvre d'art. C'est sur le fil de la progression anaphorique que le substrat inerte et informe parviendra à sa plus complète réalisation sensible, qu'il « éclatera de présence actuelle et intense ». Nous soulignons l'importance de cette progression anaphorique par laquelle l'artiste est tout entier impliqué dans l'acte créateur. Nous verrons sur le second chapitre combien, en ces moments voués à la praxis artistique, l'esprit de l'artiste tout autant que son corps propre agissent et sont agi par l'activité même. Combien la matière informe ne peut accéder au statut d'œuvre d'art qu'à l'ultime condition de référer au travail intellectuel, spirituel (entendu non dans son acception religieuse mais en son sens commun : qui dénote un esprit) et sensible de son auteur, celui-ci étant, nous devons le souligner, le premier témoin de l'œuvre en train de se faire. Et cela revêt une importance capitale puisque nous en venons dès lors à comprendre que c'est à partir de la progression anaphorique induite par l'expérience de la praxis, que la matière va connaître une variation intensive existentielle qui la mènera d'un état d'existence purement « chosale » jusqu'à son statut d'artefact artistique et esthétique. C'est l'intensité et la cohésion de ses différents états d'existence « qui informeront la masse de glaise de façon à la faire éclater à l'esprit »<sup>74</sup> comme « présence sensible » et expressive. Et cette dernière aura été, nous l'affirmons, l'une des finalités que se fixait l'artiste lorsque la matière n'était que promesse d'une certaine « convergence entre l'unité du sensible et l'unité du sens »<sup>75</sup>.

C'est par les diverses étapes du mouvement anaphorique que l'artefact artistique (ou plus généralement : la peinture), en sa configuration physique de réalité matérielle, se fait « œuvre de pensée »... Et c'est en ce sens que celle-ci acquiert, de notre point de vue, une existence réique. Voilà notre avis : il n'est de réité que dans la mesure où l'œuvre est le siège de la pensée humaine et que cette dernière y réside, y opère et s'y constitue aussi. Mais il n'est d'existence réique qu'en considérant le labeur artistique qui mène la « *materia informis* » à son plus haut degré de présence accomplie ; existence affirmée tant en ses manifestations sensibles et physiques qu'en ses capacités d'expression par lesquelles elle renvoie à la pensée qui la fit naître. Et nous

---

<sup>73</sup> M.E. Souriau. *Les différents modes d'existence*. Paris, PUF, 1943. pp 42-43

<sup>74</sup> Etienne Souriau. *Les différents modes d'existence*. Paris, PUF, 1943. p 43

<sup>75</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, PUF, 1953 p.189

ajoutons que cette pensée doit trouver écho chez le spectateur sans quoi l'œuvre ne se révèle pas, n'existe pas en cette inclinaison réique !

Mais revenons à notre analyse des propos que tient Souriau: « Un tas de glaise sur la sellette du sculpteur. Existence réique indiscutable, totale, accomplie ». Nous voyons combien l'acception donnée à ce mode existentiel s'avère dans le texte de 1943 quelque peu éloignée de la définition qu'il lui octroiera vingt six ans plus tard dans son ouvrage : *Correspondances de l'art, clef pour l'esthétique*. Ouvrage dont nous avons déjà parlé mais sur lequel nous nous devons de nous arrêter quelque peu puisque, dans cet essai d'esthétique comparée, le philosophe attribue à l'existence réique un tout autre sens. Il donne une définition de la réité en la considérant comme inhérente à un artefact artistique : le tableau figuratif. Il rend compte pour ce dernier des « cadres réiques » selon lesquels sont organisés les phénomènes sensibles et chromatiques de « façon à représenter à l'esprit des choses ». Ce qui semble y avoir de particulier ici, nous dit le philosophe, c'est que « les choses représentées sont illusoires ; les phénomènes de la couleur, de la luminosité, des dispositifs formels évoquent une chose absente, mais dont ils m'obligent à former une idée, à mi-chemin entre l'imagination pure et la présence concrète. C'est une fiction dans laquelle j'entre, une illusion sollicitée et consentie, une hallucination douce et collective »<sup>76</sup>.

Continuant son argumentation, Souriau écrit : « l'ensemble de ces choses forme un tout systématique, fermé sur soi, se suffisant comme donnée organisée en un cosmos »<sup>77</sup>.

Ainsi pouvons-nous remarquer que l'acception accordée en 1943 par l'auteur des *Différents modes d'existence* s'avère fort distincte de celle qu'il lui donnera dans ses *Correspondances de l'art* de 1969. D'un côté, le mode réique se veut « présence possessive de soi-même en cette indivision, présence indifférente à la situation ici ou là dans un univers déployé et ordonné selon l'espace et le temps »<sup>78</sup>. En cela, et pour cet auteur, un tas de glaise posé sur la sellette du sculpteur peut revêtir « une existence réique » qui se veut « totalement accomplie et indiscutable ». Mais d'un autre côté, ce mode existentiel semble se rapporter, dans le texte de 1969, à certains types d'artefacts artistiques tel le tableau figuratif. Ce dernier « ouvre » un monde à notre conscience ; monde qui se propose à nous, qui peut « reproduire le monde réel, ou se substituer à lui... ». Monde qui est « la donnée offerte sur un nouveau plan existentiel : celui de la chose ou des choses représentées »<sup>79</sup>. Si dans les deux cas il y a bien « présence indifférente à la situation ici ou là dans un univers déployé et ordonné selon l'espace et le temps », il n'en demeure pas moins qu'un tableau figuratif n'est pas un tas de glaise ; qu'il y a entre ces deux réalités sensibles et déterminées, entre ces occurrences du réel,

---

<sup>76</sup> Etienne Souriau. *Correspondance de l'art, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969. p82

<sup>77</sup> Etienne Souriau. Op cit. p 83

<sup>78</sup> Etienne Souriau. *Les différents modes d'existence*. Paris, PUF, 1943 p 63

<sup>79</sup> Etienne Souriau. Op cit. p 83

la différence qui sépare la chose naturelle de l'objet construit de mains humaines...

Notre réflexion nous amène donc à nouveau à dissocier l'artefact artistique de la chose naturelle<sup>80</sup>. Il nous faut différencier ce qui renvoie à l'objet usuel ou esthétique et ce qui se rapporte aux choses de la nature. Le premier, nous l'avons dit, porte inévitablement le sceau d'une culture : parce qu'il est produit de mains d'homme, il s'avère le fruit de la pensée humaine qui s'accomplit en lui, y agit et y est agie. La chose naturelle, elle, se veut antérieure à tout agissement et se constitue comme ce qui est disponible pour l'action humaine. Elle est le fruit de l'aléatoire et porte les figures de l'indéfini. C'est en cela que nous sentons la nécessité de différencier parmi les choses, celles qui réfèrent à la nature et celles qui renvoient à la culture. De notre point de vue, il nous semble important de distinguer ainsi ce qui serait tributaire d'une existence chosale, entendue comme se rapportant à la chose naturelle, de ce qui implique une existence réique par le fait d'en référer indubitablement à « l'ouvrage » de la pensée humaine.

Nous conviendrons alors qu'à la chose doit correspondre l'existence chosale et qu'à l'artefact, l'inclinaison existentielle réique. Par conséquent, nous n'accorderons pas à l'existence chosale le fait qu'elle puisse équivaloir ou correspondre à l'existence réique.

Nous voici donc devant un double constat. Premièrement, un tas de glaise ne peut justifier à nos yeux d'une inclinaison existentielle réique puisque, par son état de matière informe, il ne réfère qu'à la chose naturelle. Cette existence qu'il recèle nous semble pouvoir être assimilée à sa réalité physique, à son existence chosale, c'est-à-dire à cette « présence possessive de soi-même » pleine de sa concrétude matérielle<sup>81</sup>. En aucune façon cette argile ne peut se prévaloir d'une quelconque réité tant que la progression anaphorique ne sera pas opérée. Nous l'avons dit : il ne peut y avoir d'inclinaison réique qu'à l'ultime condition que la pensée humaine y ait en

---

<sup>80</sup> Remarque : Nous en avons déjà discuté en tout début de cette première partie. p 23 à 25

<sup>81</sup> Remarque : nous pourrions faire usage ici du prédicat de « réalité chosique » que nous emprunterions à Jean Marie Schaeffer (*Les célibataires de l'art*, NRF, Essai, Gallimard, Paris, 1996. pp 264 à 268) mais nous souhaitons éviter le plus possible cet « effet » de langage par lequel nous userions d'un nombre conséquent de termes très spécifiques. Notre sujet d'étude étant nativement porteur d'une richesse étymologique très marquée, il nous semble opportun, lorsque cela est possible, de ne pas systématiser l'emploi de néologismes et autres terminologies qui prêteraient à confusion ou participeraient à l'obscurcissement du discours. Nous parlerons, lorsque cela sera nécessaire dans le déroulement de notre propos, d'existence chosale. Nous emploierons ce terme dans le sens que nous avons défini précédemment. Cependant, lors de nos réflexions à venir, il nous arrivera de faire usage de façon extrêmement restreinte, du terme « chosique » pour mettre en exergue le caractère strictement constitutif de la « chose en soi ». Nous serons amenés ultérieurement à parler des « traits purement chosiques » des matériaux employés par Georges Segal, mais nous ne confondrons pas, dans l'intérêt de notre débat théorique les acceptions des prédicats « existence chosale » et « réalité chosique ».

quelque sorte « physiquement » œuvré. Secondement, nous ne pouvons nous satisfaire d'une réduction de l'existence réique à « un monde » qui se voudrait « la donnée offerte sur un nouveau plan existentiel : celui de la chose ou des choses représentées »<sup>82</sup>. Ceci parce qu'un tableau, et plus encore l'objet pictural réel, ne peut être réduit à la seule représentation figurée qu'il accueille : il est appréhendable aussi selon les aspects de son support qui forme concrètement son corps et auquel peuvent être octroyées des fonctions expressives. C'est par ces dernières qu'il se manifeste comme « fait intentionnel », au sens où l'entend Jean Marie Schaeffer<sup>83</sup>, c'est-à-dire, qu'il devient totalement opérant dans l'œuvre par le seul fait d'être sciemment choisi à cette fin par l'artiste.

Il résulte d'actions dotées d'intentionnalité artistique produisant un « fait d'intentionnalité »<sup>84</sup> qui ne se limite pas à réaliser un contenu intentionnel mais l'exprime. C'est ce que nous pouvons constater dans « La veste sur la porte N°2 » de Georges Segal : le support n'est autre qu'une véritable porte à laquelle l'artiste donne les fonctions de support. Mais, en même temps, celui-ci joue aussi le rôle de représentation figurée. Par cela même cet élément formel (la porte en tant que telle ou comme représentation) convoque inexorablement non seulement la figure qu'il « incarne » mais aussi l'action causalement responsable de son aspect artistique particulier (positionnement dans l'espace, traitement plastique singulier...). En cela il fait appel à la pensée et renvoie, en tant que « fait intentionnel », à l'existence réique de l'œuvre. Nous serons amenés à revenir d'une façon beaucoup plus appuyée sur ce fait dans nos prochains chapitres. Pour l'instant, nous ne pouvons que constater notre incapacité à accorder à l'existence réique les sens restreints que lui donnent Souriau tout autant que Dufrenne.

Notre avis est que l'objet pictural réel nous amène à appréhender de façon consciente l'expérience picturale comme « une rencontre renouvelée entre les formes du monde visible et les visées complexes de notre conscience »<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Etienne Souriau. *Correspondances de l'art, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969. p 83

<sup>83</sup> Jean Marie Schaeffer. *Les célibataires de l'art*. NRF essai. Gallimard. Paris. 1996. p 65 à 77

<sup>84</sup> Remarque : Comme le fait remarquer Jean Marie Schaeffer, dans son livre *Les célibataires de l'art* (p72 à 75), Il faut distinguer entre action intentionnelle et action dotée d'intentionnalité car le résultat d'une action intentionnelle n'est par forcément un « fait intentionnel ». Si je peins en gris une porte, je fais preuve d'une action intentionnelle : peindre la porte à l'aide d'un rouleau et à la manière de l'artisan, du peintre en bâtiment. Mais cette dernière n'exprimera pas le contenu intentionnel de l'action causalement responsable de son état coloré. A l'inverse, si je peins la porte d'une façon singulière comme le fait Georges Segal (façon que nous nommerons : artistique), les actions dotées d'intentionnalité fondent l'œuvre picturale en tant que « fait intentionnel » qui ne se limite pas à réaliser un simple contenu d'intention : recouvrir d'une couleur un objet quelconque. Ce « fait intentionnel » en exprime les sens inhérents à l'artefact artistique; sens qui s'avèrent totalement déployés et manifestes en ce que nous nommons l'existence réique de l'objet plastique.

<sup>85</sup> Noël Mouloud. *La peinture et l'espace*. PUF. Paris. 1964. p 120



Parce qu'il est à la fois un objet construit à des fins artistiques et un réceptacle de l'image peinte figurative, il implique que l'on s'intéresse à sa manifestation existentielle réique. Mieux, c'est par l'intermédiaire de ce mode d'existence qu'il apparaît à l'esprit comme une « totalisation ontique ». C'est-à-dire qu'il est perçu comme engendrant à la fois les existences physique et phénoménale de ces constituants plastiques mais surtout qu'il accède à des capacités d'expression.

Ce sont ces dernières qui lui permettent « d'ouvrir » un monde : celui-là même dont l'a doté intentionnellement l'artiste au cours de la progression anaphorique (Progression, nous répétons, par laquelle le matériau originel est devenu l'œuvre d'art). Et nous devons faire ici la différence entre « ouvrir un monde » et « ouvrir sur un monde » car notre objet d'étude nourrit cette essentielle ambiguïté : il « ouvre sur un monde » de représentation figurée par le jeu des qualia chromatiques et sensibles formant l'image figurative. Mais, en même temps, il « ouvre un monde » qui se veut l'expression la plus patente de la pensée de l'artiste. C'est ce dernier qui aura mené l'objet pictural réel au plus haut degré de sa manifestation existentielle réique en le dotant de capacités sensibles et d'un contenu sémantique ; c'est-à-dire en lui octroyant les moyens de se manifester en ses qualités d'image autant que d'objet artistique concret. C'est tout d'abord l'artiste qui, durant la genèse de la production plastique, mettra en œuvre des moyens expressifs et sémiotiques singuliers par lesquels l'objet pictural réel s'affirmera indubitablement à notre conscience comme « fait intentionnel » artistique. Mais toutefois, afin que l'œuvre se révèle pleinement accomplie et achevée, il faudra que cette réité trouve écho dans le regard du spectateur. L'objet pictural réel « ouvre un monde » par le fait même qu'il s'offre au regardeur en tant « qu'œuvre de pensées ». Il réfère au labeur de l'artiste et constitue l'artefact artistique en ses qualités expressives, physiques et phénoménales. Mais, parce qu'il se donne à la perception en cette qualité esthétique d'objet pictural réel, il « ouvre sur un monde » de représentation imagée. Les figures représentées trouvent leur détermination dans les divers jeux formels, chromatiques et texturaux inhérents à l'objet plastique perçu. En ce sens, nous pouvons dire qu'un tel objet plastique s'avère non seulement un « fait intentionnel » mais qu'il s'affirme aussi comme « fait attentionnel ». Pour expliciter davantage notre propos, nous dirons qu'en tant que signe intentionnel l'objet pictural réel est le fruit de la pensée opérante de l'artiste qui l'aura mené de son état de matériaux bruts ou naturels à son statut d'artefact artistique. En tant que « fait attentionnel », il implique que le regardeur le perçoive selon les modalités orientées de la conscience dont la « visée à priori » est l'œuvre d'art. Mais parce que l'objet pictural réel rend visible en sa structure plastique l'image peinte figurative, le spectateur doit l'instituer en représentation « comme-si » de la chose qu'il figure. Autrement dit, il faut que la conscience interprète la charge informative présente dans la donation sensible de l'image figurative pour appréhender l'objet pictural réel comme s'il était lui-même la chose figurée. En cela nous constatons que notre objet d'étude possède les propriétés opératives (formes, couleurs, textures) qui en font aussi une pertinence dénotative « comme-si ». Nous pouvons mieux cerner ce dont il s'agit en nous référant au langage commun par lequel nous décrivons de façon spontanée une œuvre figurative. Revenons sur notre exemple : « La salle de bain, harmonie jaune » de 1934 de Bonnard. Nous ne

disons que très rarement dans notre langage quotidien : « C'est la représentation d'un personnage nu dans sa salle de bain ». Nous disons plus couramment : « C'est une femme nue dans une salle de bain ». Nous esquissons donc un propos qui tend à l'essentiel de ce que nous voulons communiquer et qui met en exergue notre faculté à interpréter l'objet perçu en tant que représentation « comme-si » de la silhouette féminine faisant sa toilette. C'est en cela qu'un tel objet perçu s'avère aussi un « fait attentionnel » : il dépend irrémédiablement de l'attention et de la pensée du regardeur qui l'appréhende. De notre point de vue, c'est justement parce que nous constatons que l'objet pictural réel est à la fois un « fait intentionnel » et un « fait attentionnel » qu'il peut se définir sur un tout autre plan existentiel : le mode réique. C'est par ce mode d'existence qu'il se fait « œuvre de pensées » et qu'il acquiert des capacités expressives et sémiotiques ; et c'est par ces dernières que sont efficients à la conscience les mondes qui lui sont inhérents. En conséquence, nous considérerons que l'inclinaison existentielle réique œuvre sans conteste à conférer prioritairement à l'objet pictural réel le statut de signe intentionnel tout autant que celui de « fait » attentionnel.

Pour résumer notre propos, nous dirons que l'objet pictural réel n'est opérant qu'à la condition qu'il soit à la fois un objet perceptuel, un artefact artistique et une représentation figurée, c'est-à-dire un ensemble de signes intentionnels. Ce n'est en somme qu'à cette triple condition que nous pouvons lui reconnaître une existence réique. Existence par laquelle il acquiert simultanément une capacité à se manifester sur le plan de l'expression et sur celui d'un contenu de sens. Bref, il n'existe en son inclinaison réique que dans la mesure où il définit, accueille et met en perpétuelle correspondance le plan de l'expression et celui du sémantique. En d'autres termes : il ne peut être approché en cette dimension existentielle qu'en étant considéré dans ses fonctions expressives et sémiotiques. C'est par celles-ci qu'il « fait signe » tout autant qu'il peut être le « signe de » quelque chose. De plus, nous nous devons de rajouter que percevoir n'étant jamais une activité intellectuelle neutre, elle implique indubitablement des états intentionnels et des faits attentionnels s'inscrivant toujours dans le cadre de l'arrière-plan mnémonique<sup>86</sup>. Par conséquent, l'identité de cet artefact particulier se trouve dévoilée non seulement par les données sensibles pures de la perception mais aussi par « un ensemble de croyances virtuelles présupposées comme telles, qui sont toujours sous-déterminées par les stimuli sensibles qui touchent nos organes de sens »<sup>87</sup>; cette identité se trouvant foncièrement irréductible aux propriétés immanentes de l'œuvre d'art perçue en ses qualités de chose réelle et concrète. Cet état de fait tend à accroître le sentiment de présence que nous éprouvons à son égard, lors de notre visée perceptive. Ce dernier est d'autant plus accentué qu'il est lié d'une part à l'immédiate impression ressentie lors de la « saisie » sensible de l'œuvre, et d'autre part, au fait que la pensée y intervient à divers niveaux. On peut dire que celle-ci y agit et y est agie ;

---

<sup>86</sup> Remarque : Nous l'avons précédemment développé au cours de notre réflexion sur le statut de l'œuvre d'art. cf : la « Remote présence », p.38 et 39

<sup>87</sup> J.M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Paris. NRF essai. Gallimard. 1996. p 269

qu'elle y découvre les différentes strates sémantiques qui fondent l'arborescence identitaire complexe de l'objet pictural réel. Nous nous sommes déjà penchés sur quelques unes de ses « épaisseurs ». Tout d'abord, la pensée intervient en considérant l'objet perçu en son unité primordiale, indivisible et patente d'œuvre d'art. En second lieu, elle s'accommode de ses deux polarités expressive et sémantique en accueillant tout à la fois un « être-dans-le-monde » et un « être-dans-un-certain-monde ». C'est-à-dire que dans la mesure où elle y reconnaît l'objet pictural réel en ses caractéristiques physiques et phénoménales, elle y découvre un « être-dans-le-monde ». Puisqu'elle entrevoit l'artefact artistique comme lié indubitablement à une certaine culture mais aussi qu'elle accueille l'œuvre picturale perçue en sa qualité d'image (de représentation « comme-si » d'une figure), elle y rencontre un « être-dans-un-certain-monde ». En troisième lieu, elle y opère un certain « tri », une sélection des occurrences et des manifestations sensibles qui ordonnent l'expérience de réception esthétique de ce type d'artefact. Bref, pour le dire de façon plus lapidaire : la pensée met de l'ordre dans ce que la perception dégage.

C'est par ce biais que l'objet perçu se fait plus prégnant, qu'il en devient pour ainsi dire plus présent à l'esprit. Nous ne sommes pas seulement devant une représentation imagée que notre conscience reconstruit en y reconnaissant des éléments formels analogues à la réalité et constitutifs d'une connaissance à priori. Sa présence, ou plus exactement, le sentiment de présence que nous éprouvons à son encontre, dépend indéniablement de notre capacité à nous saisir des événements sensibles émanant de l'œuvre et efficaces lors de la relation perceptive.

Nous sommes bien davantage les témoins privilégiés d'un phénomène de présentification<sup>88</sup> qui officie dans l'acte même de percevoir plutôt qu'il ne se

---

<sup>88</sup> Remarque : Nous soulignons ici, l'ambiguïté du terme «Présentification» et nous souhaitons apporter notre éclairage. Nous n'accordons pas à cette terminologie les acceptions que des auteurs tels Jean Bazin (in « *le temps de la réflexion* », *Le corps des Dieux*, Gallimard 1987) ou Lucien Stephan (in *La chose-Dieu nature du fétiche, sculpture africaine*, éd. Citadelles Mazenod, 1988) lui donnent. La présentification entendue dans le sens du rituel ou du religieux n'aura que peu d'attrait pour notre réflexion. Nous ne conviendrons pas d'assigner à ce terme les sens se référant à l'action ou à l'opération par laquelle une entité d'ordre sacré ou magique, appartenant aux instances de l'invisible se fait présente dans le monde visible des hommes. Il en ira de même pour sa forme verbale : « présentifier ». Ce dont nous parlons au fil de notre travail réflexif se réfère essentiellement à l'idée par laquelle la chose visée par la conscience survient au sein de la perception comme la donnée concrète de la réalité. C'est-à-dire qu'elle fait acte de présence manifeste. Elle apparaît en tant qu'immanence, se donnant sur le fond des potentialités de la chose perçue comme indivisible et permanente en son altérité. Elle advient par les sens qui constituent en notre esprit la condition même de sa présence : « nous ne sommes jamais présents à l'insignifiance » dirons-nous avec Eric Landowski. (Landowski. *Présence de l'autre*, Paris. PUF, 1997) Nous entendrons donc cette terminologie en ce qu'elle renvoie à l'immanence de l'objet pictural perçu comme réalité concrète signifiante à nos yeux. Pour emprunter les propos de Heiddegger. (in « *L'origine de l'œuvre d'art* » In *Chemins qui mènent nulle part*, Paris, Gallimard, « Idées », 1980. p 38) : « Il s'agit dans l'œuvre non pas de

manifeste dans les modalités de représentation figurée. Bref, si présence il y a, celle-ci s'affirme dans la relation que nous entretenons avec l'objet pictural réel au travers des événements sensibles et perceptuels qui font sens à l'esprit. Ce sentiment de présence est inhérent à la manière par laquelle l'objet se manifeste en tant qu'événement à la conscience... mais aussi en tant que la conscience désigne l'événement comme son actuel présent. Présentifier implique fondamentalement pour l'esprit, la constitution du présent : l'état de présence de l'objet pictural réel s'effectue en nous, ce dernier verbe étant employé selon l'acception qu'en donne Gilles Deleuze: « s'effectue », ou « être effectué » signifie : se prolonger sur une série de points ordinaires ; être sélectionné d'après une règle de convergence ; s'incarner dans un corps ; devenir état d'un corps [...] mais s'effectuer, c'est aussi être exprimé »<sup>89</sup>.

Ainsi rejoignons-nous d'une certaine manière l'argumentation que Souriau développe au sujet d'un mode d'existence qu'il nomme « synaptique »<sup>90</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment dans l'analyse de la « Nature morte » de 1964 de Morandi et dans celle de « La salle de bain, harmonie jaune » de 1934 de Bonnard, la perception que nous faisons des œuvres rend compte de phénomènes d'épiphasis et d'aphanasis qui nous les font appréhender non seulement pour ce qu'elles sont mais aussi comme ce qu'elles font advenir. Nous avons remarqué dans la toile peinte de Morandi combien, à première vue, l'œuvre référait à l'image qu'elle rendait visible : nous étions devant des objets disposés sur une table. Notre naturelle inclinaison à appréhender le tableau figuratif selon ses modalités de représentation figurée nous amenait, dans un premier temps, à ne pas tenir compte des réalités contingentes de l'œuvre picturale. Nous pensions : « ce sont des ustensiles posés à proximité les uns des autres sur une assise de table ». Mais, à la faveur d'événements sensibles perceptibles à la surface de l'œuvre et que nous avons tôt fait de considérer comme inhérents au traitement pictural, nous en avons saisi une tout autre réalité. Par ces déhiscences graphiques et textuelles affleurant l'épiderme pictural, nous avons été amenés à nous dire : « ce ne sont pas les objets eux-mêmes mais leur image peinte...ce dont il s'agit est de l'ordre de la peinture ». De même, dans l'œuvre de Bonnard, le jeu d'apparition/disparition de la silhouette féminine dans le magma chromatique est inducteur du fait par lequel l'œuvre se révèle non seulement à l'esprit comme « ce qui est » mais s'effectue à la conscience aussi en tant que « ce qui advient ». Nous pouvons dire encore que ces deux œuvres opèrent au sein même de notre perception en tant qu'événement. Mais « autant que les événements s'effectuent en nous, ils nous attendent et nous aspirent, ils nous font signe »<sup>91</sup>. C'est en cela que Souriau parle d'existence synaptique et qu'il

---

la reproduction de l'étant particulier qu'on a justement sous les yeux, mais plutôt de la restitution en elle de la commune présence des choses ».

<sup>89</sup> Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Ed. de minuit. Col. Critique. Paris. 1969 p 134

<sup>90</sup> Etienne Souriau. *Les différents modes d'existence*. PUF. Paris. 1943. pp 106 à 108

<sup>91</sup> Gilles Deleuze. *Logique du sens*. Ed. de minuit. Coll. Critique. Paris. 1969 p 134

la différencie de l'existence réique. Pour notre part, ce mode synaptique, par lequel l'œuvre se manifeste en tant qu'évènement, ne pouvant exister que par l'entremise de la conscience qui l'appréhende, nous le considérerons comme participant de l'existence réique.

Nous arrivons au terme de notre réflexion sur les divers modes d'existence que nous repérons dans notre objet d'étude. Toutefois, nous n'en avons pas terminé avec l'approche théorique de cet artefact artistique très particulier.

Nous devons encore faire allusion à un autre plan d'existence auquel un grand nombre d'auteurs accorde de l'intérêt : l'inclinaison existentielle transcendante. Nous conviendrons que cette dernière fait appel d'une part, aux « représentés de l'entendement »<sup>92</sup> c'est à dire à ces êtres virtuels issus de l'imagination qui n'ont pas d'assiette physique et réique véritable. D'autre part, il réfère au « contenu indicible de l'œuvre »<sup>93</sup>, c'est-à-dire à tout ce que la conscience pose comme la dépassant. Cependant, nous parlerons plus aisément de « fait » de transcendance que d'existence transcendante. Nous ne pensons pas qu'il s'agisse là d'un mode d'exister de l'objet pictural réel lui-même. S'il y a existence transcendante c'est bien davantage par l'entremise de la conscience qui vise sciemment l'œuvre en ses diverses manifestations. C'est parce que le regardeur investit de tout son être de conscience l'objet de sa perception qu'il en vient à se transcender, à se dépasser lui-même. Cette transcendance est davantage du fait d'un esprit qui s'affirme en découvrant dans l'objet plastique les divers glissements sémantiques qui s'y opèrent. C'est davantage le « fait » d'une conscience qui se transcende en saisissant dans l'œuvre les multiples « passages » d'un mode existentiel à l'autre ; ou encore, qui découvre et accueille la pluralité des manifestations sensibles efficientes en l'objet qu'elle perçoit. Nous pensons que l'existence s'ébauche simultanément sur bien des points différents qui ne s'avèrent pas tous disponibles de la même façon. De fait elle demeure à la conscience foncièrement lacunaire et l'objet pictural réel ne peut être saisi en sa totalité existentielle de chose-en-soi. Ceci étant dit, il offre bien des possibilités à l'esprit de se saisir de sa pluralité existentielle et d'en sonder les différents passages d'un mode à l'autre. C'est à travers cette expérience de perception qu'on se doit de situer les « faits » de transcendance.

En abordant consécutivement les existences physique, phénoménale et réique de l'objet pictural réel ainsi que les faits de transcendance dont il est l'inducteur, nous venons d'explicitier un certain nombre de couches sémantiques par lesquelles l'objet pictural réel peut se dévoiler à la conscience.

Résumons-nous. Nous avons découvert quelques épaisseurs de sens par lesquelles il nous est donné d'entrevoir notre objet d'étude simultanément comme un tableau exhibant les modalités de représentation figurative et un objet plastique s'affirmant en sa qualité d'objet concret. Cet artefact artistique

---

<sup>92</sup> J.M. Souriau. *Différents modes d'existence*. PUF Paris, 1943, p 89

<sup>93</sup> M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. PUF Paris 1953. p 48

et esthétique est une œuvre d'art. En cela, il apparaît à l'esprit comme une arborescence identitaire complexe exhibant à la fois ses caractéristiques physiques d'objet concret, ses multiples implications dans les phénomènes sensibles de la perception ainsi que les qualités expressives dont l'a doté l'artiste lui-même. Il est un artefact dont le rôle participe essentiellement des enjeux de la monstration: il n'a rien à démontrer sinon qu'il est un subjectile issu d'une démarche plasticienne et totalement voué à la conduite esthétique. Il laisse émerger de ses configurations structurelles et spatiales, un monde de culture. C'est là un de ses traits caractéristiques les plus marqués : il se veut une « œuvre de pensée ». En ce sens, il est le « corps » et l'objet sur lequel s'accomplit, se produit l'acte de percevoir. Il en devient ce « lieu » où la pensée humaine agit intentionnellement et est agie en retour. Toutefois, cela ne semble pas suffire à expliciter de façon très précise ce qu'est, en termes d'apparences, l'objet pictural réel. Nous devons aussi le décrire en ces possibles aspects morphologiques. Comme son nom l'indique, l'objet pictural réel est d'abord un objet pictural. En cela, il renvoie à l'idée de tableau, tableau auquel nous avons accordé d'office une inclinaison « mimétique »<sup>94</sup>. Nous avons donc fait venir au premier plan de l'attention théorique le fait que notre objet d'étude est pourvu d'une fonctionnalité de représentation : c'est par elle qu'il « ouvre » l'image figurative à la conscience qui le vise. Mais s'il peut se prévaloir d'une analogie avec le tableau figuratif, il lui est possible de prendre un autre aspect formel: il peut impliquer un dispositif 2D ou 3D, peu importe, qui ne se réduise pas en une surface exhibant son épiderme plastique et chromatique. C'est évidemment le cas de la plupart des réalisations artistiques de George Segal.

Notre sujet d'étude est donc de l'ordre du pictural ! En ce sens, il s'affirme en tant que phénomènes sensibles et devient le « lieu » où l'esprit se découvre agissant et simultanément agi. Mais il est aussi un objet réel ! Par sa structure d'objet construit et par ses constituants matériels, il est ce « corps » par lequel la conscience s'effectue, c'est à dire s'exprime tout autant qu'elle est exprimée.

Bref, l'objet pictural réel se manifeste en ses existences phénoménales, réique et physique à la fois ! Nous prenons acte, dès lors, du fait qu'il opère par le biais de ces constituants plastiques et de la relation qu'il entretient avec l'entour. En tant qu'objet pictural accueillant l'image figurative, il induit un espace de représentation 2D inhérent à sa surface peinte. En tant qu'objet concret, il implique la prise en considération de l'espace réel de monstration. Il se joue de l'entour tel que nous l'avons précédemment défini. C'est ainsi qu'il se dévoile à la perception comme un objet ambigu rendant efficient à

---

<sup>94</sup> Remarque: nous emploierons le terme « mimétique » en son sens général : « être à l'image de ». Cela suppose que l'œuvre plastique soit appréhendée comme le simulacre, le « double » plus ou moins fidèle au modèle : l'image-copie. Selon le degré de ressemblance, celle-ci peut s'affirmer en sa qualité d'icône (eikona) ou d'idole (eidola). D'un côté, elle engendre une copie réellement homologue à son modèle en exhibant l'empreinte exacte de la figure reproduite et s'affirme comme la représentation de « ce qui est tel qu'il est ». D'un autre côté, l'œuvre simule une certaine ressemblance qui renvoie foncièrement à l'apparence du modèle sans toutefois se calquer totalement sur lui : le tableau en sa qualité de surface peinte se veut la représentation de « ce qui paraît tel qu'il paraît ».

l'esprit les jeux complexes de la lumière incidente et de la lumière représentée. Il favorise l'émergence de la surface peinte en sa qualité de représentation illusionniste ainsi que la prise en compte de l'environnement spatial réel dans lequel le spectateur lui-même évolue. Il met simultanément en exergue les caractéristiques plastiques d'une surface induisant un espace de représentation 2D et sa configuration volumique inhérente à l'espace 3D.





## Fiche Documents divers N°1



Juilian OPIE: Escaped animal. 2000. Aluminium, Peinture vinyl et fer. Coll. Public Art Fun



Julian OPIE: This is bijou. 2004. Ciment, Plexiglass, peinture.



Julian OPIE: Une pile de maîtres anciens. 1986. Huiles sur toile disposées au sol.



## Fiche Documents divers N°2



Jennifer BARTLETT. Plaid House. 2008. Bois, tissu, huile. 197x235x70 cm.  
Denver Art Museum. Millenium Bridge.



Jennifer BARTLETT. Spirale, un soir ordinaire à New Haven. 1989. The Benenson Collection.



## Fiche Documents divers N°10



Rachel HARRISON: Johnny Deep. 2007.  
Bois, Mousse polyuréthane, peinture, polyester.



Rachel HARRISON: Schmatte with president. 2006.  
Mousse polyuréthane, polyester, masque, peinture.

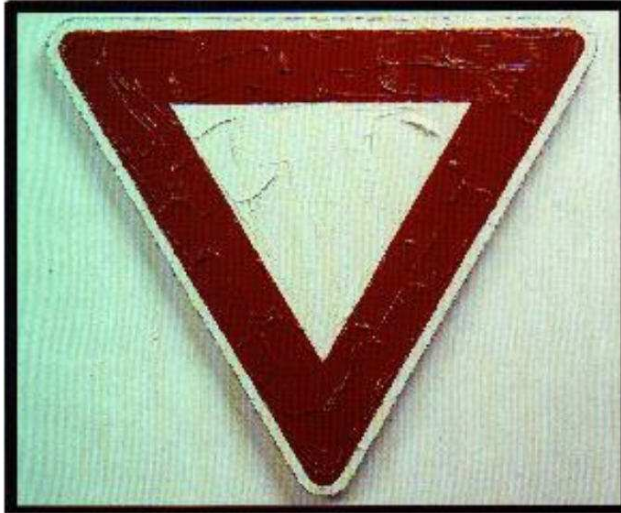


Rachel HARRISON: Configuration de la terre. 2008. Installation.  
Mousse polyuréthane, polyester, objet réels, peinture.



Rachel HARRISON: If I Did It. 2007. Installation.  
Mousse polyuréthane, polyester, techniques mixte, peinture.

## Fiche Documents divers N°8



Bertrand LAVIER: Painted traffic signs. I like composition 101. 1986.  
Triangle signalétique routier, médium, toile.



Bertrand LAVIER: Walt Disney production. 1984-98.  
Installation: "Premises...".  
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Claes OLDENBOURG: Flying Pins. 2001.  
Résine polyester, Gel coat, couleur et polyuréthane. 37,5x20x7,5 m.  
Eindhoven, Hollande.



Claes OLDENBOURG: Truelle bleue N°1. 1971.1976.  
Métal peint. 12,20 m de haut.  
Jardin des sculptures, Otterloo, Amsterdam.



## Fiche Documents divers N°9



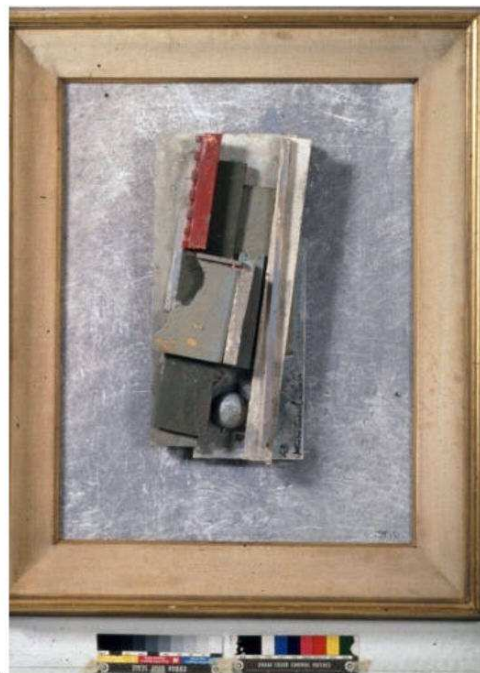
John de ANDREA: Juliette. 1986.  
Résine polyester, polyvinyle, bois, cheveux.  
137x90x87 cm. Coll particulière.



John de ANDREA: Shannon Lilly. 1989.90.  
Résine polyester, polyvinyle, bois, cheveux, vêtement et chaussons de danse.  
148x60x60 cm



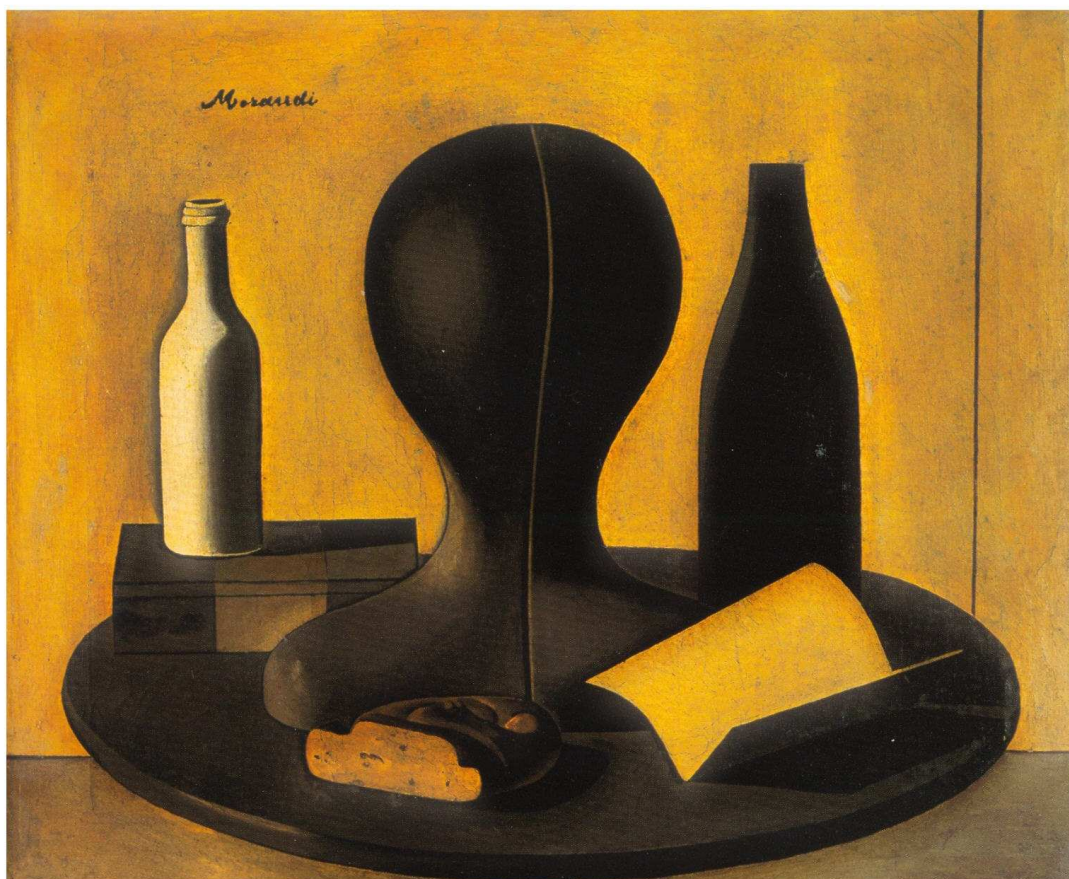
Jacques CHARLIER: Le peintre et son modèle. 1988. Technique mixte. 220x167x 112 cm.



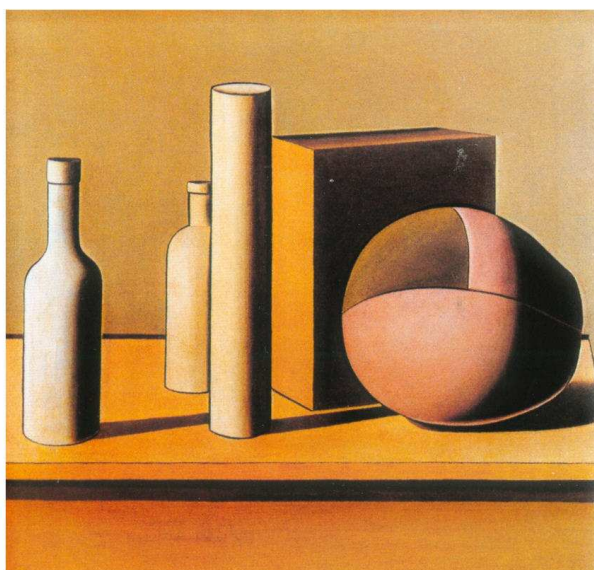
Jacques CHARLIER: Peintures Hans Kirschenfeld. ( détail de l'installation). 1987.  
Huile et objets assemblés, technique mixte. 800x200 cm.



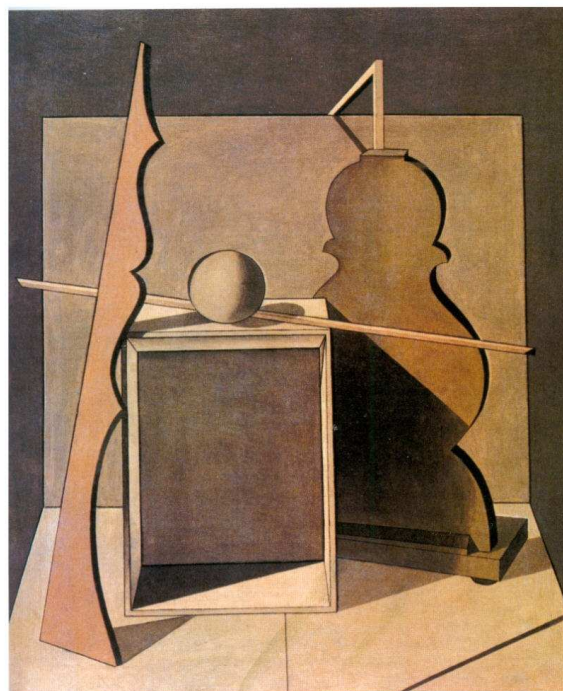
## Fiche Giorgio MORANDI N°38



Nature morte. 1918. Huile sur toile. 47x58 cm. Coll. Riccardo et Magda Jucker. Vitali Cat. 40



Nature morte. 1919. Huile sur toile. 51,5x55 cm. Fondation Roberto Longhi, Florence. Vitali cat. 46



Nature morte . 1919. Huile sur toile. 56,5x47 cm. Pinacothèque de Brera, donation Jesi, Milan. Vitali cat. 44

### 3- L'objet pictural réel dans la production artistique moderne et contemporaine.

Notre approche théorique de l'objet pictural réel touchant à sa fin, il nous faut encore porter à l'attention de notre lecteur, le choix des références artistiques sur lequel nous posons toutes nos investigations intellectuelles. Quels sont les artistes qui, en ce XX<sup>e</sup> siècle, ont mis en exergue de façon indiscutable un tel concept ? Quelles œuvres modernes ou contemporaines dénotent des enjeux plastiques et perceptuels impliquant à la fois l'œuvre en ses modalités de représentation illusionniste et en ses caractéristiques physiques d'objet concret ? La définition que nous donnons à l'objet pictural réel semble pouvoir correspondre, du moins partiellement, à un grand nombre d'œuvres et de démarches artistiques tout aussi singulières que divergentes. Par conséquent, nous souhaitons dresser de manière non exhaustive un état des lieux de la question afin d'éclairer le corpus de référence qui est nôtre. Nous expliciterons davantage les raisons pour lesquelles nous avons principalement fixé notre réflexion sur les recherches artistiques de Giorgio Morandi, Pierre Bonnard, George Segal ainsi que sur les productions plastiques des années 1912/1916 de Georges Braque et Pablo Picasso. Cela nous permettra donc d'évincer de notre propos réflexif des œuvres ne correspondant pas rigoureusement à l'acception que nous entendons donner à l'objet pictural réel. Nous commencerons donc par nous démarquer très fortement de l'ensemble des catégories artefactuelles qui orientent le débat artistique en direction d'un questionnement de l'objet du quotidien et de son implication dans les occurrences de la banalité. Là n'est pas notre propos ! Nous devons en découdre tout de suite avec nombre d'œuvres issues de démarches artistiques qui ont fait montre d'un intérêt pour l'objet de consommation. Ce qui est au cœur de notre recherche théorique consiste, avant toute chose, en un objet issu d'une démarche picturale ne procédant pas d'une volonté d'intégration artistique de l'objet usuel dans l'œuvre. Certes, il se peut que des objets banals participent en tant que constituants plastiques à l'objet pictural réel mais le fait est là : ce n'est nullement le détournement artistique de l'objet fonctionnel ou son intégration dans le champ pictural de l'œuvre qui est mis en avant. Ce dont nous parlons est un artefact qui n'accorde que peu d'attrait à la sous-traitance. Il ne s'agit pas non plus d'un objet usuel peint : notre sujet d'étude ne se veut pas un ustensile participant par intégration ou association à l'œuvre picturale. Par conséquent, les œuvres d'artistes tels Rauschenberg (« Canyon » 1959 ou « Monogram »<sup>95</sup> 1955-59) ou Claes Oldenbourg (« Truelle N°1 » de 1971-76 ou « Fluying pins »<sup>96</sup> de 2000) et celles d'Arman<sup>97</sup> ne nous intéresseront pas. En effet, ces œuvres bien que pouvant, par certains côtés, référer à l'objet pictural réel sont issues de problématiques qui relèvent davantage des enjeux de l'espace public ou social, de l'objet de récupération et de son détournement artistique. Il en ira

---

<sup>95</sup> Voir fiche Documents divers N° 22 page 103

<sup>96</sup> Voir fiche Documents divers N° 8 page 88

<sup>97</sup> Voir fiche Documents divers N° 7 page 101



de même, entre autres, pour les ready-made de Marcel Duchamp, les dispositifs 2D/3D de Tony Cragg<sup>98</sup> ainsi que pour les œuvres du nouveau réalisme qui usent du mixage et du recyclage d'objet rebus. Notre débat théorique vise l'artefact pictural appréhendé lui-même en tant qu'objet réel. Ce dont il s'agit consiste en une production 2D/3D génétiquement issue du labeur du peintre (et parfois du sculpteur) dont les préoccupations premières cherchent à rendre compte de la corporéité de l'œuvre et de ses caractéristiques représentationnelles et spatiales ; et c'est ainsi que notre objet pictural réel se manifeste simultanément en sa qualité « d'image peinte » et en ses caractéristiques d'objet plastique construit. De même, il ne découle d'aucune recherche créative visant à engager le débat artistique sur des enjeux d'ordre sociologique. Il ne s'agit nullement de questionner l'artefact utilitaire en ses tenants psychologiques, économiques ou historiques. De même, il n'incline pas vers des recherches artistiques conceptuelles ou minimalistes. Il n'est pas un objet design et ne renvoie pas, comme les masques primitifs, à une quelconque activité culturelle ou rituelle. Notre sujet d'étude est irrévocablement un artefact issu de problématiques picturales : il est le fruit du labeur du peintre. En ce sens, il est pourvu de capacités sensibles et expressives se jouant des modalités de la lumière, de la couleur et de l'espace 2D /3D. Nous n'aurons donc que faire pour notre questionnement des productions telles celles de Donald Judd (« sans titre » de 1976) ou de Bertrand Lavier<sup>99</sup> (« Painting traffics signs : I like composition 101. » 1986 ou Walt Disney production. 1984-98). Nous ne nous engagerons pas non plus dans l'analyse de réalisations plastiques abstraites puisque notre définition de l'objet pictural réel exige que celui-ci œuvre en tant qu'image figurative. Nous laisserons donc ce vaste champ d'études esthétiques à des investigations intellectuelles ultérieures. Les démarches autant que les réalisations d'artistes tels John Chamberlain (« Hatband. » de 1960), Franck Stella (« Te pequod meets the bachelor. 1998), Anish Kapoor<sup>100</sup> (« Mother as a void ». 1989-90) et Mark Rothko<sup>101</sup> (Tout son œuvre peint) ne nous préoccuperont pas. Nous demeurerons attachés au concept d'objet pictural réel selon l'acception que nous lui avons accordé tout au long de ce chapitre. Nous ne dérogerons donc pas à la règle sinon pour étayer parfois notre raisonnement. Ce sera le cas lorsque nous aborderons ponctuellement l'œuvre de Jackson Pollock, de Rauschenberg ou Duchamp<sup>102</sup>.

Autres aspects particuliers de notre recherche théorique : nous conviendrons qu'en tant que fruit du labeur du peintre, notre objet d'étude réfère à des préoccupations picturales affirmant à la fois sa fonctionnalité représentationnelle et ses caractéristiques d'objet pictural construit. De fait, nous ne nous attacherons pas à analyser les productions plastiques

---

<sup>98</sup> Voir fiches Documents divers N° 6, 20 et 21 pages 47 et 122

<sup>99</sup> Voir fiches Documents divers N° 8 et 15 pages 88 et 97

<sup>100</sup> Voir fiches documents divers N° 5, 12 pages 46 et 49

<sup>101</sup> Voir fiche documents divers N° 15 page 97

<sup>102</sup> Voir fiches documents divers N° 20, 22 et 62 pages 103, 119 et 122

hyperréalistes telles celles de John de Andrea<sup>103</sup> (« Shannon Lilly » de 1989-90 ou « Juliette » de 1986) puisque ces dernières semblent vouloir nier précisément le médium par lequel elles ont été produites. Nous nous interrogerons cependant sur certaines œuvres de Jasper Johns<sup>104</sup> (« Savarin Coffee ». 1960 et « The cans of Cale. Balantine ». 1964) bien que les intentions de l'artiste semblent avoir été davantage la remise en cause de l'unicité de l'œuvre et l'affirmation de ses corollaires : le simulacre et le double. Inversement, nous n'engagerons pas notre analyse théorique dans un inventaire têtue des œuvres picturales figuratives où sembleraient se conjuguer les modalités de représentation mimétique, la matérialité de la surface peinte et l'affirmation de l'œuvre en tant que « corps » physique. Nous viserons des démarches artistiques qui ont fait montre d'un intérêt crucial pour les phénomènes chromatiques et lumineux. Nous ne nous pencherons donc pas sur des œuvres plastiques telles celles de Karel Appel (« Enfants aux questions. » 1947) ou Louise Nevelson<sup>105</sup> (« Royal tide 1 ». 1960), celles-ci mettant en exergue bien davantage des enjeux liés à la matérialité des moyens plastiques ; elles ne procèdent pas de préoccupations artistiques cherchant à mettre en jeu notre regard sur les modes d'apparition de l'objet pictural réel. Elles ne rendent pas efficientes les relations que l'objet plastique entretient avec l'entour. Du moins, elles ne les révèlent pas par le biais du jeu des couleurs et de leur interaction avec les incidences lumineuses du lieu d'exposition.

Nous nous intéresserons particulièrement aux artistes qui ont fait usage des moyens colorés et de la lumière pour questionner l'objet pictural réel en sa double réalité d'image peinte figurative et d'objet plastique concret. Plus exactement, nous attacherons de l'importance aux peintres ayant employé la couleur et mis en jeu les phénomènes lumineux pour révéler la nature duelle de l'objet pictural réel : image figurative sollicitant la conscience imageante et volume chromatique affirmant sa corporéité d'objet réel. De fait, comme nous l'avons déjà dit, nous aurons à nous pencher sur une très grande part de l'œuvre de Pierre Bonnard et celle de Giorgio Morandi ainsi que sur des productions plastiques des années 1958 à 1990 de Georges Segal. De même nous analyserons les réalisations artistiques des années 1912 à 1916 de Pablo Picasso et de Georges Braques. Nous aurons aussi à questionner quelques œuvres d'Alberto Giacometti, d'Henri Matisse et d'Yves Klein<sup>106</sup> qui nous semblent avoir, de façon moins convaincante, approché le concept d'objet pictural réel. Nous rencontrerons aussi des œuvres qui, à leur façon, renvoient à notre propos : « La députation » de 1975 de Jean Dubuffet et quelques réalisations cubistes d'Henri Laurens<sup>107</sup> (« Bouteille de rhum » 1916-17 et « Tête ». 1918-19). Nos investigations théoriques nous mèneront jusqu'à ces dernières années où nous aurons à rendre compte des positionnements

---

<sup>103</sup> Voir fiche documents divers N° 9 page 89

<sup>104</sup> Voir fiches documents divers N°4 page 45

<sup>105</sup> Voir fiches documents divers N° 27 et 28 pages 48 et 104

<sup>106</sup> Voir fiches documents divers N° 3 et 63 pages 44 et 62

<sup>107</sup> Voir fiches documents divers N° 14 et 27 pages 96 et 104

intellectuels et artistiques de jeunes plasticiens dont les créations s'inscrivent en droite ligne des recherches picturales qui nous occupent. Nous parlerons, entre autres, de « Sea Wall » et de « Fire table 1 » que Jennifer Bartlett<sup>108</sup> a respectivement réalisée en 1985 et 1989. De même, nous porterons à l'attention de notre lecteur le travail de Raschel Harrison<sup>109</sup> (Installation : « If i di it » et « Johnny Deep » de 2007), de Julian Opie<sup>110</sup> (« This is bijou », 2004) mais aussi de Jacques Charlier<sup>111</sup> dans les années 1987 à 1991. En effet, ce dernier réalise durant cette période des dispositifs 2D/3D tels « Tableau casse-gueule » (1988), « Peinture régionale » (1989) ou encore « Le peintre et son modèle » (1988) qui renvoient clairement aux modalités de fonctionnement de l'objet pictural réel tel que nous le définissons. Nous aborderons aussi certaines œuvres de Gloria Friedmann telles « Denkmal monument » de 1990 et la série des « Karaoké »<sup>112</sup> de 2001-2002. Nous mettrons en exergue, précisément dans ces œuvres, les enjeux perceptifs liés aux phénomènes chromatiques et lumineux par lesquels est rendue explicite la double nature de notre objet d'étude : réceptacle à l'image figurative peinte et objet plastique concret.

Nous voici parvenu au terme de ce chapitre où nous tiendrons pour essentiel la nature d'artefact artistique et esthétique qui caractérise l'objet pictural réel. Nature qui renvoie foncièrement à la genèse de la création tout autant qu'à la réception esthétique de l'objet plastique. Par conséquent, dès notre prochain chapitre, nous tâcherons de décrire les différentes phases du travail créatif par lequel l'artiste engage un questionnement autour des enjeux inhérents à l'objet pictural réel tel que nous venons de le définir. Nous mettrons en perspective les démarches, les préoccupations et les habitudes de travail des peintres qui, à nos yeux, ont cherché à rendre saillantes les principales modalités par lesquelles l'objet pictural réel se manifeste en son ambiguïté native d'image peinte figurative et d'objet concret. Nous décrirons la manière avec laquelle ils lui octroient les moyens de rendre efficaces les relations sensibles avec l'entour, relations pour lesquelles sont privilégiés les phénomènes chromatiques, les incidences lumineuses, les configurations volumiques, spatiales et représentationnelles de l'image peinte. Nous dresserons pour chacune des démarches artistiques rencontrées, les moyens que le peintre met en œuvre pour effectivement parvenir à cette fin. Bref, nous allons questionner les fondements poétiques de notre objet d'étude et mettrons en exergue les diverses modalités par lesquelles il se manifeste à la conscience.

---

<sup>108</sup> Voir fiche Documents divers N° 02 page 86

<sup>109</sup> Voir fiche Documents divers N° 10 page 87

<sup>110</sup> Voir fiche Documents divers N° 1 page 85

<sup>111</sup> Voir fiche Documents divers N° 09 page 89

<sup>112</sup> Voir fiche Documents divers N° 18 page 100

## Fiche Documents divers N°13



masque FANG: soleil. Début XX<sup>e</sup> siècle. Bois sculpté. 42x23 cm.  
Gabon/Cameroun/Ghana



Marcel JANCO. Masque Dada. 1919.  
Assemblage papier collé, carton, ficelle, pastel et gouache.  
45x22x5 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



Arman. sans titre. 2002.  
15 masques africains polychrome, bois.  
Collection de l'artiste.



Marcel JANCO. Masque Dada. 1919. Assemblage  
Papier collé, carton, fibre de bois, pastel et gouache.  
35x25x5 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



## Fiche Documents divers N°14



Henri Laurens: Bouteille de rhum 1916-17  
Assemblage polychrome, bois et tôles. 28,5x25,5x19 cm.  
Musée des Beaux Arts de Grenoble.



Henri Laurens: Tête 1918-19. Pierre taillée polychrome.  
55x41x27 cm . MNAM, centre Pompidou, Paris



Yvan PUNI: Relief sculpture. 1915-20.  
Bois peint, métal et carton.  
50,8x39,3x7,6cm.  
The riklis coll. USA



Pablo PICASSO: Bouteille de Bass. 1914.  
Huile sur toile marouflée sur bois, papier collé, bois, clou, fusain  
et chevalet de table. Musée Picasso, Paris.

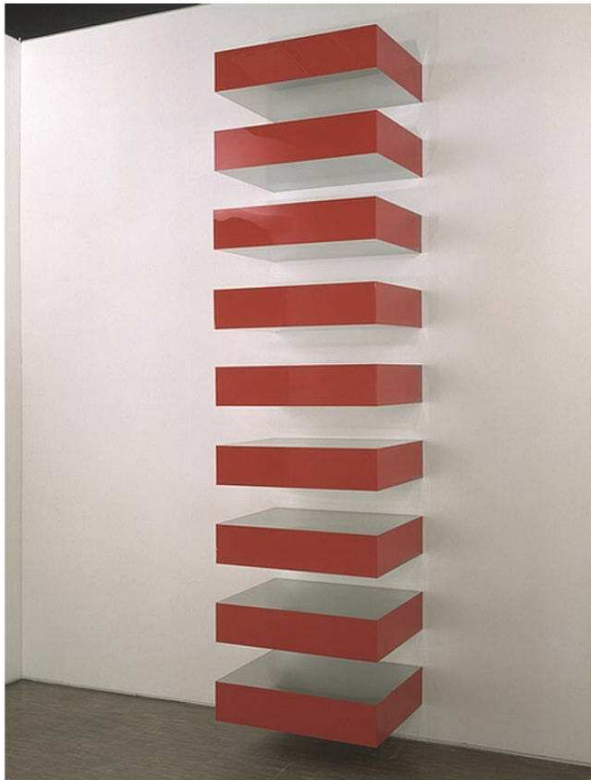
## Fiche Documents divers N°15



Donald JUDD: sans titre (91.8 Ballantine). 1991.  
Coll. particulière, Judd Foundation, New York.



Mark ROTHKO: Rouge et bleu avec du rouge. 1959.  
Huile, acrylique et pigment pulvérisé sur toile. 236,5x196 cm.  
MoMA, Los Angeles, californie



Donald JUDD: Stack, 1972. Acier inoxydable, plexiglas rouge.  
470 x 102,5 x 79,2 cm. Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne



Donald JUDD: Sans titre, 1978. Cuivre, émail rouge et aluminium.  
91,6x155,5x178,2 cm. Judd Foudation, New York



## Fiche Documents divers N°16



Tom WESSELMANN: Salle de bain N°3. Peinture, bois, métal, divers objets.  
228,6x294,6x101,6 cm. Musée de Cologne



Tom WESSELMANN: Great American Nude N°48. 1963.  
Huile et collage sur toile, Acrylique, bois, radiateur.  
213,4x269,2x101,6 cm. Coll. particulière



Joseph CORNELL: Oiseau en cage. 1943.  
Papier, bois, graine, peinture.  
30,9x29,2 cm. Coll. particulière



## Fiche Documents divers N°17



Richard et Hervé di ROSA : "Jardin d'enfant",  
Métro de Toulouse (station Fontaine-Lestang". 1993.  
Résine polyester, gel Coat, colorant, mosaïque.  
Oeuvre démontée partiellement.

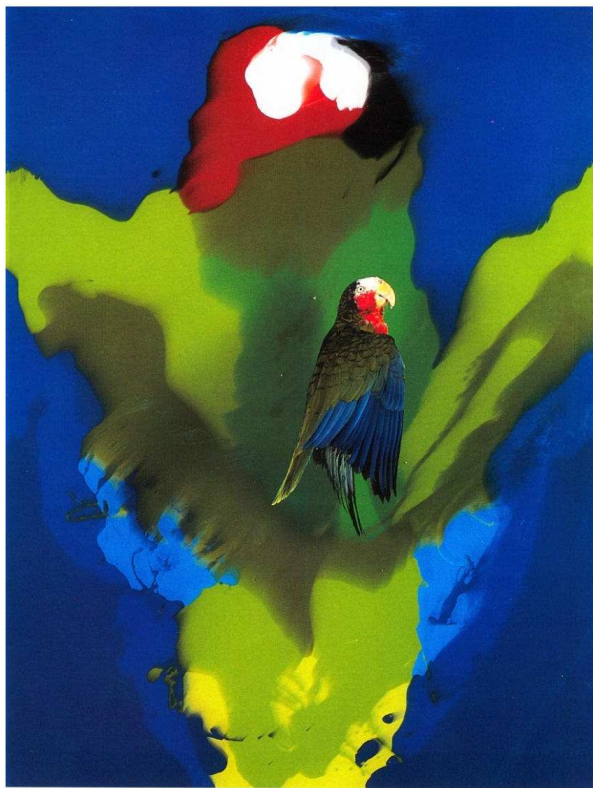


stehan BALKENHOL: Trois figures. Bois polychrome.  
240x242x45 cm. Coll. particulière.

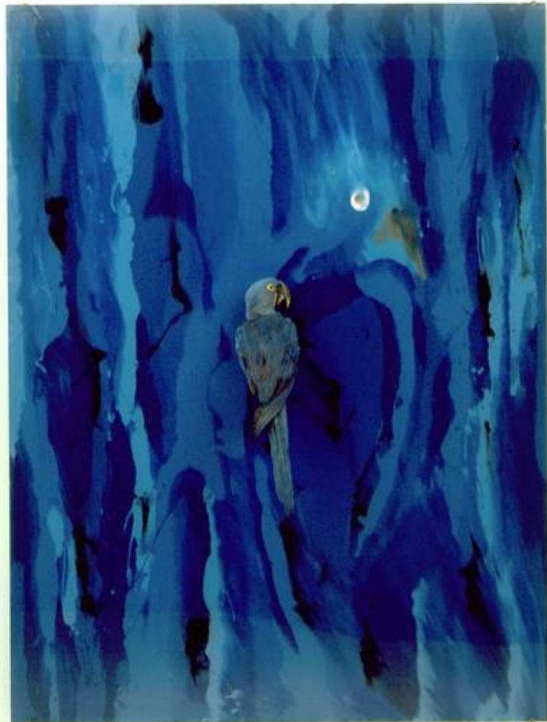


Jennifer BARTLETT: Sea wall. 1985. Huile sur toile, éléments de bois, peinture, aluminium.  
Peinture: 213x937,6 cm. Dispositif: 2,13x15,43x8,62 m. Coll. Lock Gallery, Philadelphie

## Fiche Documents divers N°18



Gloria FRIEDMANN: Karaoke "arantiga erythrogenis ecuator". 2002.  
Plexiglass, acrylique et bois et oiseau naturalisé. 90x68x30 cm. Coll. particulière



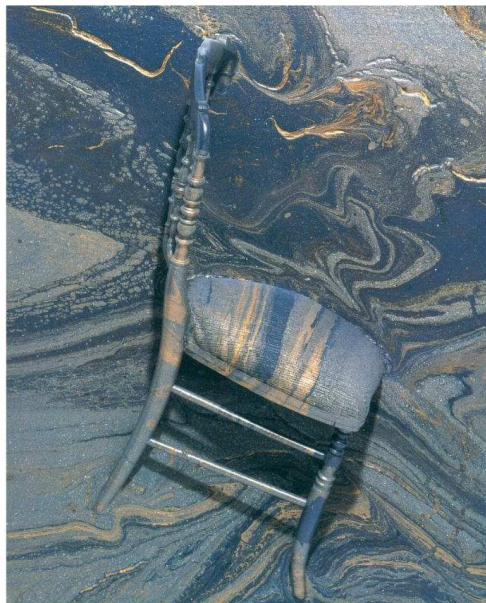
Gloria friedmann: Karaoké, "Blue Monochrome Parrot". 2001.  
Plexiglass, acrylic, aluminium et Parrot naturalisé. 200x150x25 cm.



Gloria FRIEDMANN: Sculpture "Denkmal", Monument. 1990.  
Bois, béton, peinture. 600x256x45 cm. Essen, Allemagne.



## Fiche Documents divers N°7 ARMAN



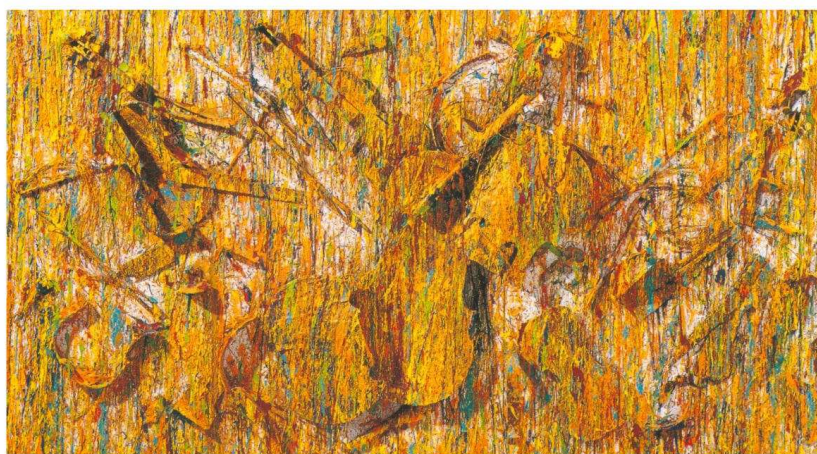
Le siège d'Eurydice- Nec mergitur. 1998.  
Chaise dans coulée d'acrylique. 100x73x70 cm.  
Coll. Particulière



Le vélo Caro- Shootings. 1988.  
Coupe de vélo sur châssis, bois, toile et acrylique.  
90,5x120x32 cm. Coll. particulière



Paolo Cara's Bike - Brush painting. 1992.  
Vélo recouvert de brosses et de peinture acrylique.  
131x195x43 cm. Coll. particulière



Quatuor d'automne - Shooting. 1988. Fragments de violons et violoncelles, peinture acrylique.  
124x230x15 cm. Coll. Arman.



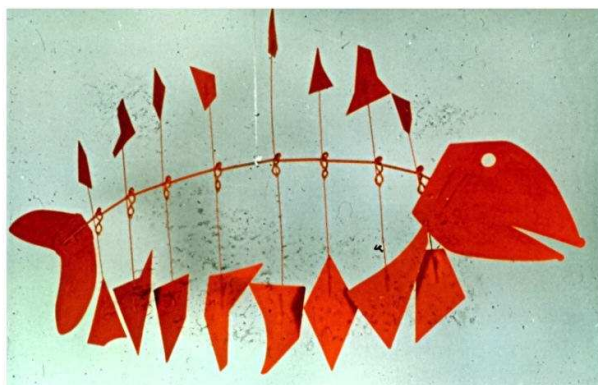
## Fiche Documents divers N°11



Kurt SCHWITTERS: Sans titre. 1920-22.  
Assemblage dans un miroir, peinture à l'huile, tissus, papier, feuille d'arbre, céramique...  
28,5x11 cm. MNAM, Centre Pompidou, Paris.



Max ERNST: Fruit d'une longue expérience. 1919.  
Relief, assemblage de bois et métal peints.  
45,7x38 cm. Coll particulière. Genève



Alexander CALDER: Le poisson. 1966.  
Mobile, fer, peinture. Fondation Calder, Paris.



Jean Hans ARP: sans titre (Forest). 1916-17.  
Relief, bois peint. 32,7x19,7x7,6 cm.  
National Gallery of Art, Washington D.C.

## Fiche Documents divers N°22



Edward KIENHOLZ: Back seat Dodge '38. 1964.  
Résine polyester, métal, verre, lumière électrique et divers objets.  
167,6x609,6x365,8 cm.  
County Museum of Art, Los Angeles, Californie



Edward KIENHOLZ: National Banjo on the Knee Week. 1963.  
Installation d'objets divers, lumière électrique.  
Mackenzie Art Gallery, Saskatchewan.  
University of Regina Collection.



Arnold RAUSCHENBERG:  
Minutiae. 1954.  
Combine painting, huile sur toile, métal, bois, tissus.  
213,4x205,8x76,5 cm.



Arnold RAUSCHENBERG: Monogram. 1955-59.  
Combine painting, peinture à l'huile, papier, métal, bois, semelle caoutchouc,  
balle de tennis, chèvre angora naturalisée et pneu.  
106,7x160,7x163,8 cm. Musée d'Art Moderne, Stockholm



## Fiche Documents divers N°27



Karel APPEL: Enfants aux questions. 1947-48.  
Reliefs de bois cloutés sur panneau de sapin, peinture à l'huile. 85x56 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



Jean DUBUFFET: L'auditeur 1967.  
Résine époxy, polyuréthane. 160 cm de haut.  
Fondation Dubuffet, France.



karel APPEL: Appel circus. 1978. (détail)  
Assemblage de bois peints. (dispositif accompagné de gravures couleurs).  
Amsterdam.

## **PARTIE II**

### **REALISATIONS DE L'OBJET PICTURAL REEL ET DEMARCHES CREATIVES.**

**La démarche de l'artiste et l'artefact à  
dimension artistique.**





## Introduction.

Considérons à présent notre objet d'étude en ses qualités d'artefact artistique. Sans pour autant revenir sur ce que nous avons déjà défini comme participant de l'existence plurimodale de l'objet pictural réel, nous souhaitons mettre plus encore l'accent sur l'importance que revêtent, ici, ses dimensions génétique et générique : objet matériel intentionnellement construit à des fins de satisfaction de l'expérience esthétique et relevant fondamentalement d'une volonté d'en affirmer les finalités artistiques qui lui ont été conférées tout au long de la progression anaphorique par l'artiste lui-même. Bref, nous souhaitons insister sur un point : l'objet pictural réel parce qu'issu du labeur du peintre réfère à la catégorie d'œuvres d'art autographiques<sup>1</sup> telle que la définit Nelson Goodman. Il est pourvu d'une corporéité matérielle qui lui confère une existence concrète et immédiatement au service de sa fin : satisfaire à des impératifs d'ordre artistique et perceptif. En ce sens, il n'y a « aucune raison d'y distinguer entre immanence et manifestation puisque [son] objet d'immanence est physique, perceptible et donc manifeste par lui-même »<sup>2</sup>. En disant cela, nous ne cherchons en somme qu'à mettre l'accent sur le fait que notre objet d'étude est doté, en ces qualités d'artefact issu d'une véritable intentionnalité artistique, d'une inclinaison ontologique qui lui confère un statut de permanence par lequel, dans la durée et pour la conscience, son être se maintient à peu près immuable.

---

<sup>1</sup> Remarque : nous faisons référence, ici, à la distinction que Nelson Goodman propose entre « œuvres autographiques » et « œuvres allographiques » (Nelson Goodman. *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, Chambon, 1990 p146 à 156). Les premières ayant une existence physique manifeste consistent en un objet qui possède une corporéité matérielle immanente et concrète telles la peinture et la sculpture. La seconde réfère à des œuvres n'ayant aucune réalité physique palpable et nécessitant, pour exister, de recourir à l'emploi d'un système de notation, de codification. C'est le cas par exemple de la poésie ou de la musique. Ainsi « désignons une œuvre comme autographique si et seulement si la distinction entre l'original et une contrefaçon a un sens ; ou mieux, si et seulement si même sa plus exacte reproduction n'a pas, de ce fait, statut d'authenticité [...] Ainsi la peinture est autographique, la musique est non autographique ou allographique » (Nelson Goodman. *Langages de l'art*, Paris, Hachette Littératures, Chambon, 1990 p 147)). Précisons que Gérard Genette émet une remarque judicieuse concernant cette classification Goodmanienne. Reprenant la thèse de ce dernier, il introduit deux autres distinctions possibles dont n'a pas préjugé l'auteur des « *Langages de l'art* » : Une œuvre appartenant au registre autographique peut s'incarner dans un objet unique telle la peinture mais peut, à l'instar des gravures, être un objet multiple. (Gérard Genette. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p 19 à 23). De plus, Genette propose une autre classification possible qui ne se substitue pas à celle de Goodman mais seulement la complète : les œuvres d'art peuvent être répertoriées selon qu'elles sont des objets physiques réels ou des événements, des œuvres factuelles issues d'actes « performanciels » (Gérard Genette. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, p 39 et 40).

<sup>2</sup> Gérard Genette. *L'œuvre de l'art : immanence et transcendance*. Op Cit. p 105

Mais aussitôt nous faut-il ajouter qu'il participe d'une fonction esthétique virtuellement variable puisque dépendant de l'attention que lui accorde le regardeur...

Ceci étant entendu, nous nous devons de tenir compte du fait que l'artiste, dès les premiers instants de la praxis, adopte une attitude spéculative par laquelle il se révèle simultanément en ses qualités de créateur donnant à l'œuvre son sens artistique et de témoin privilégié du travail plastique accompli. Nous pouvons même supposer qu'en tant que sa volonté créatrice est muée par un dessein dont il a prédéfini les orientations artistiques, il accorde un intérêt majeur à la manière par laquelle sera perçu le fruit de son labeur : tout son effort de créateur portera sur les éléments plastiques et sémantiques qui constituent son œuvre afin que ces derniers correspondent précisément à son projet artistique et soient appréhendables visuellement en ce sens par autrui. Autrement dit : souhaitant que sa démarche et son œuvre soient comprises par le public selon le sens qu'il leur a octroyé, l'artiste portera toute son attention et tout son effort créatif sur les éléments plastiques susceptibles d'en favoriser la compréhension. Tout au long de la praxis, il cherchera à accomplir dans l'œuvre les nécessaires transformations de la « *materia informis* » en alternant les phases de productions effectives et les moments d'observation du résultat obtenu. Il adoptera consécutivement, sur toute la durée de l'Anaphore, une attitude conjuguant la posture de l'observateur attentif aux jeux de la couleur et de la matière et celle de l'exécutant accomplissant le geste créateur. Il nous faut donc entrevoir en cela deux aspects que nous ne souhaitons pas désolidariser, ou tout du moins, ne pouvons-nous en convoquer l'un sans se référer à l'autre puisque l'artiste lui-même, durant la genèse de la production plastique, s'avère à la fois le créateur octroyant les inclinaisons artistiques à l'artefact et, simultanément, son tout premier spectateur.

Nous sommes ainsi amenés à considérer que, si le peintre a préétabli une stratégie plastique pour mener à bien son projet artistique, il se trouve tout au long de la praxis dans la situation de témoin visuel privilégié assistant à la progressive émergence de l'œuvre ; cette dernière s'accomplissant dès lors dans le temps, non seulement au gré des choix techniques et opératoires prédéterminés en amont de la réalisation picturale mais aussi en fonction des tâtonnements, des découvertes, des repentis et des reprises jugés nécessaires, dans l'instant, pour satisfaire aux exigences esthétiques du projet. En conséquence, l'objet pictural réel, parce qu'il est un objet d'immanence autographique tombant naturellement sous le sens et se prêtant inéluctablement à une perception directe de la vue et du toucher, nécessite de la part de l'artiste une haute conscience du travail à accomplir selon une méthode et un dispositif qu'il juge adéquats aux finalités recherchées : il lui faut structurer sa démarche picturale selon divers moments susceptibles de favoriser très fortement la progression anaphorique. Ainsi, pouvons-nous repérer trois phases au cours de la praxis qui participent de cette double nécessité d'asseoir les fondements artistiques de l'œuvre et d'en ajuster les qualités esthétiques inhérentes : la « *préfiguration* », la transposition plastique et la « *présentation* »... trois niveaux de lecture de l'acte de création qu'il nous faut à présent considérer et définir de façon relativement succincte puisque nous y reviendrons ultérieurement, dans cette partie.

Tout d'abord, prenons acte du fait que le rapport s'instaurant entre le peintre et son modèle peut être de nature totalement différente, qu'il implique des choix singuliers et des postures bien diverses selon les problématiques plastiques propres à la démarche de l'artiste. Ainsi peut-il le restituer sur un mode analogique en cherchant plus ou moins une représentation fidèle aux apparences et se voulant en quelque sorte la copie de la réalité observée. Mais il peut tout au contraire n'en chercher que les traits essentiels ou même ne l'utiliser qu'à fin d'en traduire par les moyens plastiques, une certaine idée, n'accordant alors que peu de valeur aux apparences et visant davantage à en exprimer une vérité intrinsèque... bref, la relation que le peintre instaure avec son modèle dépend pour l'essentiel des orientations artistiques qui fondent sa démarche plastique. Selon celles-ci, il cherchera les divers moyens techniques susceptibles de lui permettre de mieux appréhender l'objet de sa vision et, corollairement, de favoriser les choix perceptifs répondant aux nécessités de sa recherche spéculative : prise en compte des jeux instables de la lumière sur les objets réels, perception du « tissu » spatial et de l'échelonnement des plans dans le champ en profondeur, mise en évidence des relations intrinsèques que le modèle entretient avec l'entour...

En ce sens, nous pouvons définir un premier moment antérieur à l'exécution plastique proprement dite qui offre à l'artiste l'opportunité d'interroger à la fois l'entour dans lequel sont disposés ses modèles et les compénétrations « volume-lumière-espace » qui y sont manifestes. C'est, en quelque sorte, un préalable à la production picturale qui participe pleinement de la démarche artistique et que des artistes tels Morandi ou Bonnard ne négligent absolument pas. Cette première phase, nous l'avons nommée « Préfiguration » puisqu'elle précède l'acte de création plastique par lequel naît l'objet pictural réel et participe des enjeux perceptifs qui intéressent l'artiste et qu'il investira totalement de son questionnement.

Le deuxième moment participant de l'expérience artistique est l'exécution picturale ou sculpturale à proprement dite. Il s'agit de la phase de création qui consiste en une transposition du réel observé ou convoqué dans le médium plastique. Là encore, nous nous interrogerons sur les « manières de faire » des artistes tels Giorgio Morandi, Pierre Bonnard et George Segal. Nous rechercherons en quoi leurs expériences plastiques et leur démarche intellectuelle, bien que totalement différentes, participent de l'émergence des enjeux inhérents à l'objet pictural réel. Cependant nous ne développerons pas complètement, dans cette seconde partie, notre réflexion à ce sujet afin de l'aborder de façon plus exhaustive par la suite, lorsque nous en viendrons à considérer les œuvres réalisées par ces trois artistes en leurs qualités d'objet pictural réel. Nous rédigerons, en conséquence, une troisième partie dans laquelle nous effectuerons l'analyse critique et comparative des œuvres concernées par notre problématique et nous convoquerons, de fait, de façon plus efficace, les moments-clés de la transposition picturale ; nous y reviendrons, bien entendu, en nous appuyant

considérablement sur les caractéristiques plastiques inhérentes à chaque œuvre dont nous aurons à formuler l'analyse critique.

Précisons seulement que cette phase de transposition plastique demeure le moment primordial de toute expérience de création artistique autographique puisqu'elle consiste précisément en la progression anaphorique dont est nativement issue toute œuvre d'art.

Un troisième moment, postérieur à la transposition plastique, nous semble essentiel à l'analyse du concept « d'objet pictural réel ». Nous le nommons « la présentation » parce qu'il consiste à mettre sous le regard d'autrui ce qui est né de l'expérience de création. Il s'agit d'une phase qui, en général annonce l'achèvement de l'Anaphore et atteste de l'intention créatrice qui lui a donnée forme et sens. C'est donc un moment de la praxis qu'il nous faut considérer comme partie prenante dans le processus créatif puisqu'il rend saillant les intentions premières de l'artiste et justifie, aux yeux de tous, de son investissement physique, psychologique et intellectuel. Cependant, nous devons préciser qu'elle n'a pas le même poids et les mêmes incidences pour tous les artistes et qu'elle peut se réduire à un simple moment de monstration lors d'éventuelles expositions auxquelles l'artiste participerait. Mais en tout état de cause, cette phase de présentation nous semble relever de nos investigations réflexives par le fait même qu'elle puisse permettre d'entrevoir les intentions artistiques de son créateur et qu'elle rend saillants les moyens plastiques par lesquels il parvient à la concrétisation de son projet artistique. C'est le cas précisément des œuvres de Morandi ou de Bonnard, pour lesquels cette phase du travail poétique semble ne correspondre qu'à la finalisation de l'œuvre et à son accession à une autonomie plastique complète. En effet ces deux artistes ne font preuve que de peu d'intérêt quant au dispositif perceptuel à mettre en œuvre pour faciliter la réception visuelle par le spectateur de l'objet créé : aucun chroniqueur ne fait part, à notre connaissance, de tracas ou de questionnements manifestés par ces deux artistes quant à l'utilisation opiniâtre d'un cadre, d'un sous-verre ou de tout autre moyen d'optimisation perceptuelle de l'œuvre. A l'inverse, l'attitude de George Segal, en cette ultime phase de la praxis, est symptomatique d'une démarche qui accorde un immense intérêt à la manière avec laquelle le spectateur est amené à appréhender visuellement l'œuvre. Nous verrons comment il conçoit le dispositif plastique et envisage la réception visuelle de ses œuvres selon des principes qui engagent naturellement l'entour en tant que constituant de l'objet pictural réel...

Notre but étant, avant de nous intéresser aux œuvres elles-mêmes, de mettre en lumière les analogies et les différences par lesquelles nous distinguons, dans les pratiques plastiques de nos trois artistes de référence, les fondements mêmes de notre objet d'étude, c'est donc selon un schéma comportant trois phases déterminantes que nous aborderons le « fait » artistique qui s'y rapporte. Mais ces trois moments de l'expérience plastique nous semblent bien trop imbriqués, bien trop solidaires les uns des autres, pour envisager, dans le discours théorique, une séparation nette. Nous préférons structurer notre propos de façon à relater pour chacun d'eux, et si

possible en les confrontant, les procédés techniques et les stratagèmes opératoires caractérisant singulièrement leur méthode d'investigation du champ perceptif et leurs habitudes de travail ou de transposition plastique. Nous ne nous attarderons donc pas à restituer pour chacun, dans le détail, tous les moments qui constituent l'acte de création.

Mais avant de porter toute notre attention sur les aspects poïétiques de la démarche artistique de Bonnard, Morandi et Segal, nous allons nous arrêter quelque peu sur leurs années de jeunesse et d'apprentissage parce que celles-ci nous semblent dénoter des influences et des rencontres intellectuelles primordiales à l'évolution de leur pratique plastique durant toute leur carrière. De même, cela permettra à notre lecteur de mieux prendre la mesure des enjeux artistiques inhérents à l'objet pictural réel et de le saisir en sa nature d'objet d'immanence manifeste affirmant simultanément ses qualités matérielles d'objet concret issu d'une démarche artistique et d'objet de vision impliquant une « visée », une attention toute « orientée » esthétiquement pour le spectateur.

Nous nous attacherons donc dès maintenant à retracer dans leurs grandes lignes les premières années de formation des peintres qui intéressent notre propos, puis ensuite nous analyserons les divers moments poïétiques qui caractérisent la genèse de leurs œuvres.





## **1- Les années d'apprentissage : les rencontres intellectuelles et les influences.**

Interroger l'objet pictural réel en sa qualité d'artefact artistique oriente donc, à priori, notre débat, non vers les modes de réception de l'objet esthétique par un public déterminé mais bien davantage vers ceux de la genèse de sa réalisation plastique.

Cependant nous ne devons pas perdre de vue que l'artiste est sans nul doute le premier témoin de l'œuvre qui advient sous l'effort créatif. Plus qu'un spectateur attentif s'adonnant au plaisir de la contemplation esthétique, il est celui par qui advient l'objet plastique, celui qui soumet la matière à la progression anaphorique et lui octroie, tout au cours de la praxis, sens et légitimité artistique. C'est entre lui et son œuvre en devenir que s'instaure dès le début une première relation, à la fois artistique et esthétique ; relation qui ne s'avère pas seulement de l'ordre de l'appréhension sensible et de la perception visuelle de la substance picturale mais bien davantage « de l'usage, de la circonstance et de la fonction : non du quoi mais du quand, du comment, du pourquoi faire. »<sup>1</sup> Ainsi, peut-on considérer l'artiste comme le créateur qui mène intentionnellement l'artefact artistique à sa concrète et pleine manifestation tangible, mais simultanément comme le tout premier spectateur de l'œuvre accomplie ou en devenir: témoin privilégié dont le regard et la pensée sont tout entier investis par les événements qui rythment la progression anaphorique. Toute son attention est portée en direction de l'objet plastique et de son avènement artistique. Tout son esprit est requis dans l'expérience de création, qui ne peut se soustraire aux contingences socio-historiques et affectives de l'existence : conditions de vie propres à l'artiste et que l'on peut supposer directement ou indirectement « précipitées » dans l'œuvre en gestation. Là est, à notre avis, une différence essentielle entre l'artiste portant son attention et son effort créatif sur l'objet à produire plastiquement et un quelconque spectateur scrutant à posteriori l'artefact artistique achevé: le premier le dote d'un sens immanent qu'il veut opérant dans le temps et l'espace où s'écoule sa propre existence d'homme alors que le second y investit une signification toute imprégnée d'une conscience historique par laquelle l'œuvre porte en elle les indices d'une temporalité qui lui échappe. Si pour l'artiste, l'œuvre est inexorablement le fruit d'une expérience vécue dépassant la seule réalité physique de l'objet esthétique, elle peut ne pas être appréhendée par le spectateur selon ces mêmes modalités perceptives. Cependant, parce que la relation esthétique

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil. 1992, p. 8

suppose une attention particulière riviée sur l'aspect de l'objet plutôt que sur son usage, elle oblige le regardeur à la reconnaissance de l'intention esthétique dont l'a pourvue l'artiste. En cela, et nous l'avons déjà évoqué au chapitre 1, notre objet d'étude implique la prise en compte de sa position relative dans les champs historique et générique ; champs qui en définissent ou en modulent considérablement son aspect formel et sa charge sémantique tant pour le spectateur qui la découvre en un lieu et un temps donnés postérieurs à sa genèse que pour l'artiste qui le réalise, le façonne selon des modes opératoires foncièrement imbriqués dans les aléas de l'existence et de l'acte de création. Du moins nous faut-il penser qu'il ne peut y avoir une séparation nette entre les faits de créations artistiques et les conditionnements historiques, sociaux et affectifs influant sur l'esprit de l'artiste au moment même où ce dernier conçoit et réalise l'œuvre.

Faisant écho à la pensée de Gérard Genette, nous considérons que « la pluralité fonctionnelle de l'œuvre est l'évidence même »<sup>2</sup>. Nous n'ignorons pas qu'elle est source d'une interprétation subjective de la part du regardeur et en même temps sédimentation, dans son esprit, d'une certaine « réalité » historique relatant un fait de création singulier déterminé dans l'espace et le temps. De même nous sommes conscients qu'elle peut dévoiler une réalité psychologique, intellectuelle et sensible propre à son créateur, tout en lui permettant d'acquérir une compréhension lucide des événements par lesquels il lui donne corps. L'œuvre est donc d'une part, un « objet d'immanence autographique »<sup>3</sup> qui tombe naturellement sous les sens et se prête à une perception visuelle directe et d'autre part, un objet de culture indicel d'un contexte historique précis sans lequel elle ne saurait être véritablement révélée.

Ne pas tenir compte de ce constat reviendrait à avoir une vision incomplète de l'objet pictural réel et n'autoriserait pas de rendre efficient le fait qu'il procède d'une intension artistique visant la conduite esthétique ; de même cela ne permettrait pas que ces dernières (l'intention créatrice et la conduite esthétique) soient toutes deux inscrites dans une histoire artistique, politique et sociale tout aussi singulière que collective, déterminée et déterminante.

Ainsi, pour mener à bien notre étude et avant d'aborder les fondements poétiques qui commandent à l'élaboration de l'objet pictural réel, nous nous devons de relater pour Bonnard, Morandi et George Segal, les faits historiques et biographiques importants qui ont présidé à l'évolution de leur carrière. Nous énumérerons de façon relativement lapidaire et chronologique les événements singuliers qui peuvent éclairer notre lecteur sur les particularités des œuvres et des styles de ces trois artistes. Notre intention n'est pas de rendre compte de façon exhaustive des faits et gestes relatifs à la vie artistique de nos protagonistes mais seulement de permettre au regard qui nous lit d'entrer plus facilement dans notre réflexion en situant mieux les particularités existentielles des artistes de référence. Notre but, en somme, est de doter le propos réflexif d'une argumentation historique

---

<sup>2</sup> Gérard Genette. *L'œuvre d'art, la relation esthétique*, ed Seuil, 1997. Web : [coursdesthetique.blogspot.com](http://coursdesthetique.blogspot.com)

<sup>3</sup> Gérard Genette. *L'œuvre de l'art, immanence et transcendance*., Seuil, 1994, p. 37 ou Nelson Goodman. *Langages de l'art*, Hachette, Paris, 1990. p. 147

susceptible de fournir, pour chaque artiste, des informations biographiques essentielles à la compréhension de leur démarche créative ; informations d'autant plus cruciales qu'elles permettent de mettre en lumière les rencontres intellectuelles et les découvertes artistiques qui auront influé sur les aspirations et les choix opérés par les créateurs durant tout le déroulement de leur carrière. Commençons donc notre synthèse biographique par le plasticien américain: George Segal.

### **1.1-George SEGAL : le milieu culturel new yorkais des années 45 à 65.**

Second enfant d'une famille d'émigrés juifs polonais, George Segal est né le 26 novembre 1924 à New York. Ses parents tiennent une boucherie dans le quartier du Bronx où il grandira et effectuera une partie de sa scolarité. En 1940, le père acquiert une ferme dans le New Jersey. George Segal durant l'année 1941 poursuit des études universitaires à la Cooper Union School of Art and Architecture, à Manhattan. En 1942, son frère aîné, Morris, est mobilisé. Le jeune George Segal lui succède alors aux travaux de la ferme familiale mais il poursuit à temps partiel ses études d'art à la Rutgers University de North Brunswick qui seront couronnées par l'obtention d'un diplôme en 1944. Il étudie aussi au Pratt Institute of Design de Brooklyn et à l'université de New-York où il obtient le grade de bachelier ès sciences, mention Art. En 1946, il épouse son amie d'enfance Helen Steinberg qui lui donnera un fil, Jeff, quatre ans plus tard, puis une fille, Rina, en 1953. Le couple achètera, en 1954, une ferme à South Brunswick, juste en face de la propriété parentale, où il élèvera des poulets : principale source de revenus de la famille.

Durant toutes ces années, le jeune George Segal se passionnera pour la littérature, la philosophie, l'histoire de l'art et la création artistique. Il aura notamment eu comme professeurs William Baziotès et Tony Smith auprès desquels il se sensibilisera à l'art abstrait. Son cursus universitaire et les diverses rencontres qu'il fera lui permettront de découvrir la peinture post-impressionniste et les avant-gardes parisiennes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Naturellement attiré par la couleur, il s'intéressera aux œuvres de Matisse ainsi qu'aux peintures tardives de Pierre Bonnard. De même aura-t-il maintes fois l'occasion de se rendre dans des lieux d'exposition New-Yorkais afin d'y découvrir les nouvelles tendances de l'expressionnisme abstrait et les courants issus des mouvances surréalistes de l'après deuxième guerre mondiale. Durant près de 10 ans la peinture demeurera son moyen d'expression artistique et nous supposons qu'en ces années de formation, le jeune Segal, à la recherche d'un mode d'expression artistique qui lui conviendrait parfaitement, put être influencé par l'excellence des enseignements de ses professeurs et notamment de William Baziotès<sup>4</sup>. Ce

---

<sup>4</sup> Voir fiche Documents visuels N° 23 page 117

dernier fut associé à l'Action Painting par le critique Harold Rosenberg qui voyait dans son travail « une peinture se faisant dans l'acte, sans idée préalable de son résultat ». Mais contrairement aux productions de Pollock et De Kooning, l'œuvre de Baziotes n'est pas issue d'une gestualité impulsive et spontanée. C'est davantage par l'action lente qui implique une accumulation, une stratification, une sédimentation des couches picturales que l'œuvre s'accomplit peu à peu, que naissent les formes hybrides caractérisant les productions plastiques abstraites et teintées de surréalisme de cet artiste. George Segal, évoluant dans le milieu étudiant de l'université de New York entre 1941 et 1949 n'ignorait pas ce travail ainsi que son assimilation aux tendances novatrices de la jeune génération de « l'Action Painting » pour laquelle il éprouvait une grande attirance.

Sa rencontre avec Alan Kaprow, en 1953 allait décider de l'orientation momentanée de son activité artistique : la peinture deviendrait, pour un temps, son moyen d'expression privilégié. Ses premières expositions individuelles en 1956 et 1957 à la Hansa Gallery de New York en témoignent : il n'y présente seulement que des pastels, des dessins et des peintures : aucun volume, aucun assemblage ni dispositif environnemental n'y sont présents. Sa création, essentiellement picturale, est empreinte d'énergie et de tension chromatique qui renvoient à la fois aux influences des maîtres coloristes européens qu'il avait pu étudier lors de ses études mais aussi aux expériences de « l'Action Painting » : « Le premier portrait de femme par De Kooning que je vis ressemblait à des bouts d'un Rubens rosé flottant dans une mer de détritiques : j'éclatai de rire, heureux d'avoir trouvé mon semblable. »<sup>5</sup> dira-t-il beaucoup plus tard. Ses thèmes de prédilection du moment seront ceux de la nature morte, du nu et des intérieurs colorés qui, à l'évidence, renvoient davantage aux œuvres de Matisse et de Bonnard.

En 1956, Segal obtient un poste de professeur à l'université de New Jersey et décide d'arrêter définitivement son activité d'élevage pour se consacrer pleinement à la création plastique. L'immense poulailler est transformé en atelier d'artiste dès 1958. Cette année là, il invite son ami Alan Kaprow, alors professeur à la Rutgers University située non loin de sa ferme, à y produire son premier « happening ». Dès lors de nombreux « événements » auront lieu dans l'enceinte de l'atelier de Segal. Les riches discussions qu'il entretiendra avec Kaprow au sujet des enjeux de la performance, mais aussi des « drip painting » de Pollock, auront une influence importante sur son œuvre à venir. Kaprow, entre autres, attirera son attention sur la vision englobante du Hall-Over et sur le fait que les dimensions imposantes des « dripping » de Pollock permettaient d'appréhender la peinture comme un champ de forces chromatiques caractérisé par l'absence de composition centrée et l'exubérance du geste créateur : la peinture se trouvait dès lors définie par l'action et s'appréhendait bien davantage en tant qu'environnement<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Extrait d'un article de Segal au sujet de Pollock, Art News, 1966, New York, 1967, in *Segal*, *Cnacarchives* n°5, p. 37

<sup>6</sup> Alan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Ed. Centre Pompidou, Paris, p.36

## Fiche Documents divers N°23



William BAZIOTES: Sans titre. 1946. Gouache sur carton. 35,5x51 cm. Musée de Jérusalem, Israël



Hans HOFMANN: Rhapsody. 1958.  
Huile sur toile. 105x45 cm. MoMA, New York.



Hans HOFMANN: Equinox. 1958. Huile sur toile.  
182,9x152,4 cm. Berkeley Art Museum, Californie



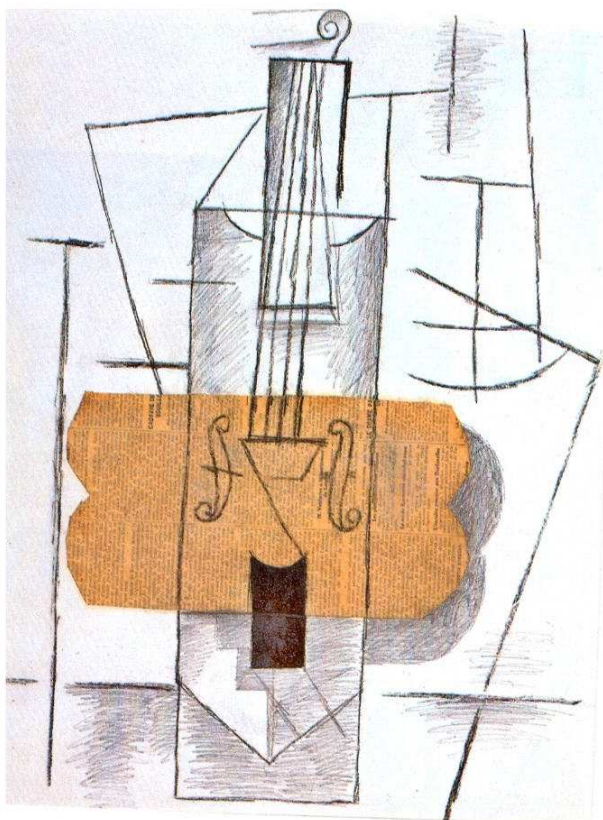
## Fiche Documents divers N°19



PICASSO: Guitare. 1924. tôle découpée et pliée, fer blanc et fil de fer, peinture. 111x63,5x26,6 cm. Spiess cat. 63



PICASSO: Construction Violon. 1913.  
Boîte en carton, papier collé, gouache, fusain, crayon, corde. 52x30x4 cm. Musée Picasso, Paris



PICASSO: Composition au violon. 1912.  
Papier collé, mine de plomb et fusain.  
Coll; privée. Kosinski cat. 59



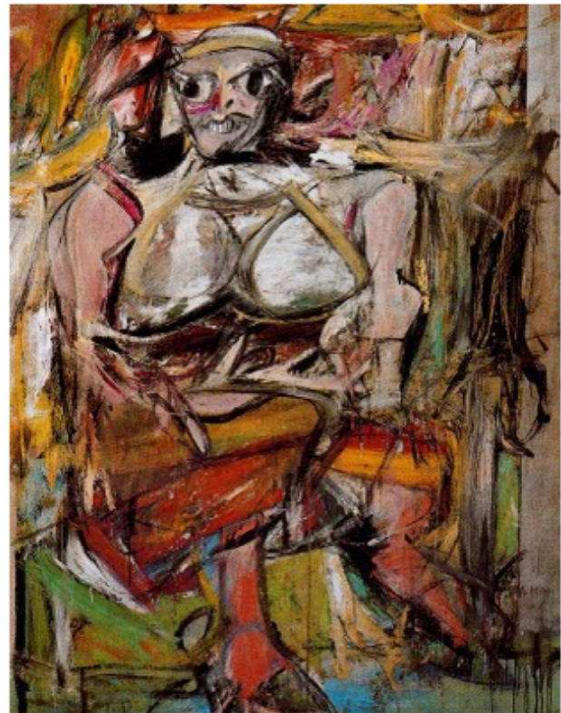
## Fiche Documents divers N°62



Jackson POLLOCK: Rythme d'automne N°30. 1950. Huile sur toile. 266,7x525,8 cm. MoMA, New York



Willem DE KOONING: Seated: The visit. 1966-67.  
Huile sur toile. 152,4x121,9 cm. Tate Gallery, Londres



Willem DE KOONING: Woman N°1. 1950.52.  
Huile sur toile. 193x147 cm. MoMA, New York



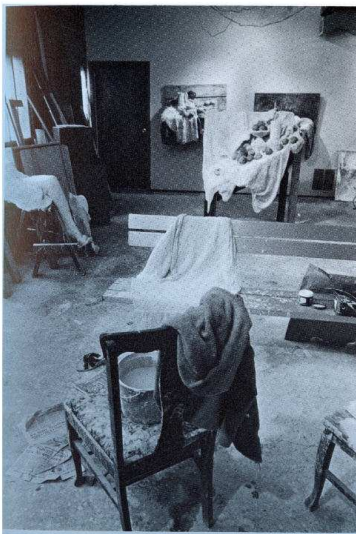
## Fiche Documents divers N°39



Objets servant de modèles (moulage). Juillet 1987. Photographie Marla Price.



Série de pastels secs accrochés au mur.  
Photographie Allan Kinkelman. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



L'artiste dans son atelier. 1981.  
production de Cézanne's still life, au mur.  
Photographie D'Arnold Newman.  
(in Sam Hunter, Don Hawthorne, Segal, 1984)

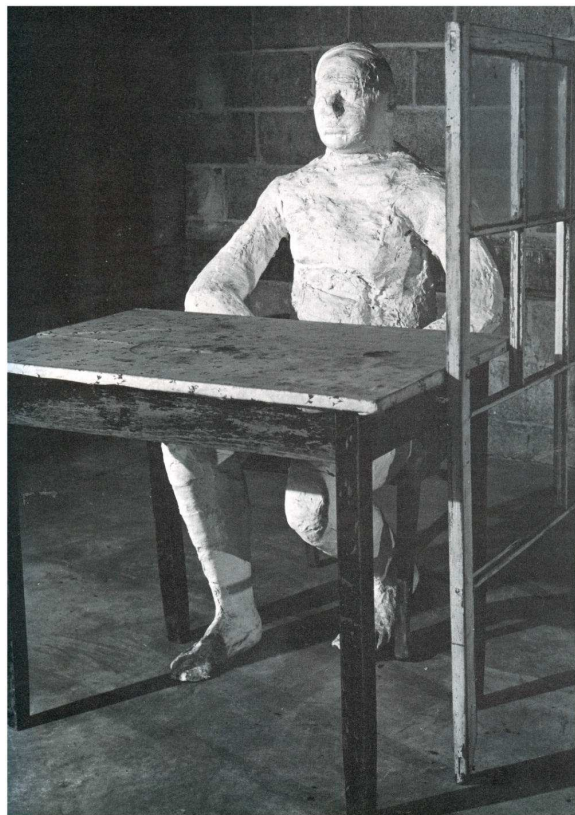
Dans l'atelier de George SEGAL, South Brunswick, New Jersey.



## Fiche George SEGAL N°5



Intérieur à Provingstone N°2. 1956.  
Huile sur toile. 122x148 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



Homme assis à la table. 1961.  
Plâtre, bois, verre, plastique. 135x122x122 cm.  
Städtische Kunsthalle Mannheim, Monchengladbach, Allemagne.

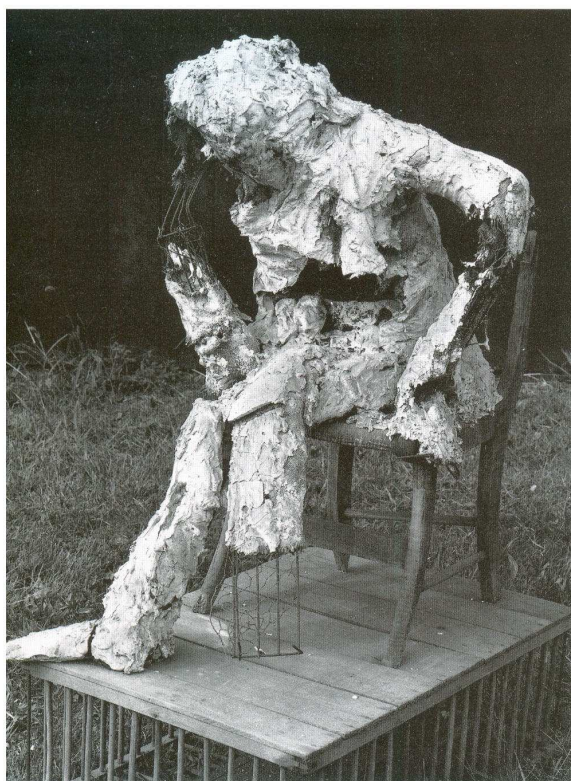
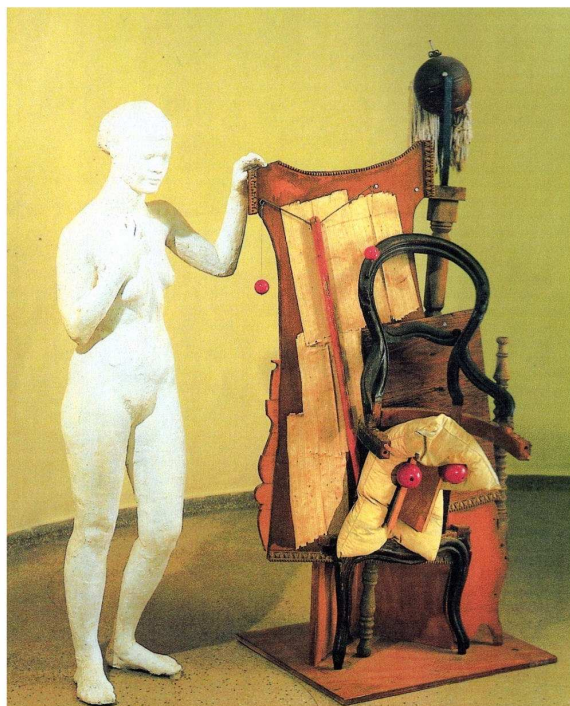


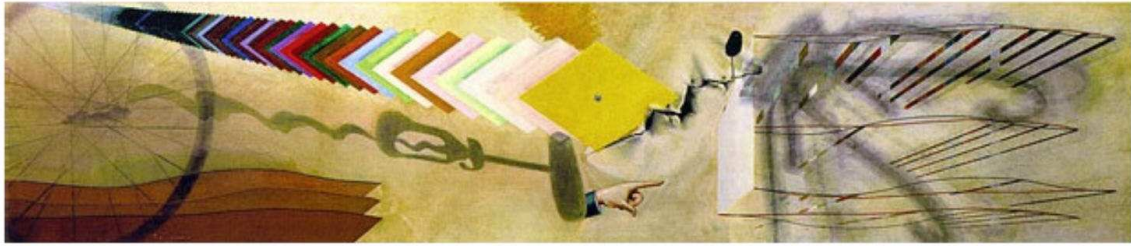
Figure assise. 1958.  
Plâtre, tissu, grillage, cage en bois.  
52x32x36 in.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



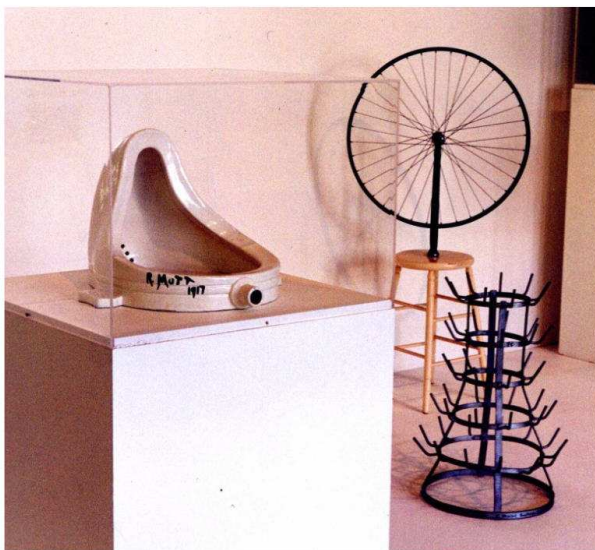
La chaise de Picasso. 1973.  
Plâtre, bois et divers matériaux et objets. 198x152x192 cm.  
Salomon R. Guggenheim Museum, New York



## Fiche Documents divers N°20



Marcel DUCHAMP: Tu m' . 1918. Huile sur toile, goupillon de bouteille, épingle de sûreté et écrou, crayon sur toile. 69,8x303 cm. University Art Gallery, New Haven, Yale.



Marcel DUCHAMP: Ready-made:  
Fontaine. 1917. (MoMA, New York/ Galerie Schwarz, Milan/ MNAM, Paris)  
La roue de bicyclette. 1913. (Coll. particulière, Milan)  
Le porte-bouteilles. 1912 (MNAM, Paris)



Bien que n'ayant jamais rencontré Jackson Pollock, il accordait à son œuvre un indéniable intérêt du fait que ce dernier travaillait ses immenses toiles libres disposées sur le sol, selon une pratique picturale impliquant des gestes tout aussi violents que spontanés. Il voyait en cela l'affirmation d'un acte de peinture qui dépassait de loin le vain clivage des tendances abstraites et figuratives arguées par les mouvements d'Avant-garde des années 1940. A ses yeux, Pollock utilisait la couleur « comme un magicien préhistorique ou comme un moine du Moyen âge. Peu [lui] importait que sa peinture fût abstraite ou figurative ; ses lignes pures enchevêtrées ressemblaient à la trajectoire de forces cosmiques et ses scarabées semblaient sortis du limon originel »<sup>7</sup>. Les toiles de Pollock que l'on qualifiait alors de « dripping » rendaient efficiente la notion de « All Over » et par là même impliquait de la part du spectateur la compréhension de l'espace pictural en tant que se donnant en « un continuum sans fin » : lors des diverses phases de la progression anaphorique, l'œuvre était saisie comme opérant dans l'Entour jusqu'à précisément l'inclure, l'absorber par le jeu des giclures qui jonchaient le sol tout autour de la toile peinte. Dès lors l'espace de l'atelier participait-il pleinement à l'œuvre picturale. Il en était son prolongement en quelque sorte. Cependant, ce geste artistique radical et novateur se trouvait inexorablement contrecarré par le fait même de restituer à l'œuvre une limite formelle définitive : Pollock positionnait après-coup les toiles recouvertes d'un rhizome de couleurs sur un châssis dont le format était déterminé une fois pour toutes. De fait, ses œuvres s'en trouvaient mutilées d'une part non négligeable. C'est en tout cas ce qui résulte des propos tenus par George Segal en 1972 : « Les grandes toiles de Pollock étaient autre chose. Il peignait à même le sol. Près des bords, le geste se prolongeait en dehors de la toile [...] J'étais frappé par deux choses. La première concernait la fluidité des mouvements du corps [...] La seconde était plus délicate. Pollock sous-entendait la continuité sans fin, et pourtant, il avait choisi de faire tenir son tableau à l'intérieur d'un rectangle géométrique strict »<sup>8</sup>. Après leur réalisation plastique, « il les ramassait, les montait sur des châssis en bois bien que cela casse son geste tout autour des bords, et il les accrochait. »<sup>9</sup>. Ainsi, la peinture pouvait-elle ne plus tenir compte du lieu de sa genèse et n'offrir au regardeur que les bribes d'une réalité qui se suffisait en soi : traces incisives du réel qui s'y trouvait comme nécessairement « précipité » (au sens chimique du terme : déposé par précipitation) par le seul geste de l'artiste en action et affirmait « le plan de la toile comme métaphore de son univers personnel »<sup>10</sup>. Un tel projet, s'il présentait aux yeux de George Segal un intérêt indéniable et trouvait écho dans le besoin que ce dernier éprouvait d'injecter dans l'œuvre peinte une dimension existentielle pleine de sa subjectivité, un tel projet, disons-nous,

---

<sup>7</sup> *Segal*. Cnacarchives N°5, Paris, CNAC, 1972, p. 36

<sup>8</sup> Georges Segal. Op cit. p 37

<sup>9</sup> Ibid. p 37

<sup>10</sup> Ibid. p.37

ne pouvait toutefois convenir à son idéal de peinture : « Je trouvais son œuvre prodigieuse parce qu'elle était capable de traduire son sens de la vie. Mais moi, je n'aurais pas pu dissocier mon sens de la vie du lieu où je me trouvais »<sup>11</sup>. Pour George Segal, l'œuvre picturale se devait de parvenir à rendre compte des relations intrinsèques qu'elle entretenait sinon avec le lieu de sa genèse, du moins avec l'espace où elle se trouvait exposée : l'œuvre devait opérer dans l'immanence, affirmer son intrinsèque relation à l'espace réel, offrir au spectateur l'opportunité d'une saisie perceptive immédiate de l'œuvre et de son environnement proche.

A ce constat s'ajoutait les diverses observations qu'il pouvait faire sur l'utilisation prépondérante de la lumière et de l'espace dans les performances de son ami Alan Kaprow... Notre avis est que George Segal a forcément remarqué, sinon interrogé, l'importance de la lumière incidente et ses modalités opératoires sur l'entour lorsqu'il assistait aux créations des « happenings »... d'autant que cette même année, il fréquentait le cercle des artistes de la galerie Hansa, dans laquelle l'avait justement introduit Kaprow. Il s'agissait d'une coopérative d'artistes qui admiraient et référaient aux recherches pratiques et théoriques d'Hans Hofmann. Nous supposons que ces rencontres et discussions informelles initiées dans les locaux de la Hansa Gallery, eurent des conséquences sur le travail de création de George Segal : on y pouvait voir et parler de la portée critique des travaux de Hans Hofmann liés aux phénomènes de spatialisation chromatique de la surface peinte.

Formé au sein des mouvements d'avant-garde allemands avant la première guerre mondiale, Hans Hofmann eut une influence considérable sur la génération des peintres expressionnistes abstraits new yorkais. Son travail, bien que s'appuyant sur un formalisme prégnant proche des structures cubistes et post-impressionnistes (desquelles se détournèrent pour l'heure la jeune génération d'artistes américains), présentait aux yeux de George Segal une solution novatrice transformant le tableau en champ de forces dynamiques, nourri par l'opulence chromatique et le surfaçage très prononcé de l'épiderme plastique. Ainsi le tableau obéissait-il au « Push and Pull » qui introduisait en quelque sorte la troisième dimension dans la toile peinte. Il s'agissait d'une solution picturale par laquelle le plan coloré fonctionnait comme une porte battante à la surface du tableau et dévoilait, par le seul jeu d'un matiérisme coloré exacerbé, le champ pictural en profondeur. Nous reviendrons plus loin sur cette théorie empirique préconisée par Hofmann qui impliquait des phénomènes chromatiques liés, entre autres, au degré de saturation des zones colorées<sup>12</sup>. Cependant, nous nous devons de souligner, dès à présent, combien la conception de l'espace chromatique chez Hofmann et son approche empirique de la couleur, eurent d'incidence sur le travail de George Segal : non seulement elles lui permirent d'entrevoir l'importance du traitement coloré pour transcrire un espace en profondeur par les seuls effets de la peinture mais elles induisirent aussi chez lui un véritable intérêt porté à la question de l'espace 3D dans l'œuvre... S'il avait déjà pu étudier les solutions divergentes d'un Bonnard et d'un Matisse qui

---

<sup>11</sup> Ibid. p.37

<sup>12</sup> Voir le chapitre concernant « la couleur dans les œuvres de Segal », p. 971 à 1052.

parvenaient à transposer dans la toile peinte, une profondeur frontale obtenue par le jeu des qualia chromatiques et l'utilisation de la couleur-lumière, il prenait conscience à travers la théorie du « Push and Pull » (et non seulement par l'entremise d'une observation visuelle des productions plastiques de Hans Hofmann) des possibilités de faire valoir au sein d'une même création artistique les contingences d'une profondeur réelle de l'entour et la suggestion chromatique d'un espace 3D représenté.

Nous émettons l'hypothèse que le questionnement de l'espace 3D et de ses modalités de représentation/présentation inhérent à toute l'œuvre mature de Segal, découle de la synthèse que celui-ci opéra entre les diverses expériences artistiques auxquelles il se sera intéressé durant les années 1948 à 1958 : son attrait pour la couleur-lumière opérant dans les toiles de Bonnard et de Matisse, son attirance particulière pour les environnements picturaux de « l'Action Painting », son interprétation de la théorie empirique d'Hofmann ainsi que son expérience des « happenings » auxquels il participera. Tout cela allait l'amener à se questionner sur les possibilités et les conditions de création d'une œuvre faisant le mix d'un espace pictural représenté et d'un entour entendu comme un environnement spatial réel. Pour le dire de façon plus lapidaire, toutes ces expériences l'ont conduit à entrevoir la possibilité de conjuguer la peinture et la sculpture en un seul dispositif plastique.

C'est ce qu'il fera d'ailleurs dès cette année 1958 en présentant, pour sa troisième exposition personnelle à la Hansa Gallery, ses premières sculptures disposées devant ses tableaux. En installant ainsi ces productions picturales et sculpturales en un dispositif impliquant la 2D et la 3D, il affirmait de façon claire des choix artistiques dont il ne se déferait plus : son œuvre oscillerait entre présentation et représentation, investirait l'espace réel dans lequel la couleur, la matérialité des surfaces, la corporéité des figures et la lumière incidente interagiraient...

Pour nous en convaincre, faisons brièvement l'analyse de Légend of Lot.<sup>13</sup>, qui date précisément de cette année 1958.

Il s'agit d'une production plastique composée à la fois d'un tableau accroché au mur et d'une sculpture disposée juste devant. Cette œuvre emprunte à l'ancien testament le thème de Lot qui, pour protéger deux anges venus en sa demeure, offre aux hommes de Sodome la virginité de ses filles. Cependant, l'intervention divine des envoyés du ciel, qui frappent de Berlue les gens malintentionnés, sauve les deux enfants et leur père d'une situation tragique. Le dispositif que met en place Georges Segal et qui consiste à installer face à la toile peinte un artefact sculptural n'est évidemment pas nouveau. Nombre d'artistes depuis toujours ont exploité ce principe autorisant le dialogue entre des catégories artistiques diverses et favorisant la compréhension de l'histoire illustrée, de l'évènement raconté ou tout simplement de la scène représentée. Ici, l'intention de Segal n'est donc pas d'innover ! Il lui importe davantage d'asseoir une compréhension des phénomènes lumineux et chromatiques qui interfèrent dans l'entour dès lors qu'un dispositif scénique autorise le spectateur à se déplacer et à scruter de divers points de vue les éléments artistiques qui lui sont donnés de voir. C'est cela qui prime dans cette œuvre où l'objet sculpté est posé à quelques dizaines de centimètres de la toile peinte et reçoit un éclairage bien plus

---

<sup>13</sup> Voir fiche Segal N° 6 page 139

intense que la surface picturale. Cet élément composé d'un assemblage de bois, de fils de fer et de toile de jute recouvert de plâtre, représente le corps d'un homme nu se tenant debout. Il est posé sur un socle fabriqué à l'aide de planches de bois épaisses. Aucun traitement pictural n'intervient sur la sculpture. Le flux de la lumière des spots d'éclairage affleure les arêtes saillantes du visage de telle sorte à créer un réseau d'ombres qui produit un effet graphique. Ces ombres portées accentuent les creux et les reliefs qui façonnent la figure. La silhouette de ce personnage souffre, dans ses proportions formelles, d'une exécution volontairement rapide, voire bâclée. Cela génère aussi sur l'épiderme des irrégularités grossières qui donnent à l'œuvre un aspect inachevé et brut. Le personnage sculpté présente une surface exécutée à l'aide d'un plâtre blanc rapidement déposé à la main sur les lambeaux de tissus imbibés de mélasse. Elle accuse une surface très rugueuse laissant apparaître à la lumière du jour les aspérités et les défauts de l'épiderme ainsi que les déformations corporelles essentiellement induites par le mode de production peu attaché à la description réaliste de la forme humaine : les creux et les empâtements excessifs sont prégnants, les traces et les empreintes des doigts ayant modelé les surfaces du volume, totalement visibles. Ainsi, ce personnage à taille humaine vient-il offrir au regard les incidences lumineuses qui organisent tout un maillage d'ombres incisives révélant les reliefs saillant et les formes du corps en profondeur : un jeu tout autant graphique que lumineux qui trouve écho sur la toile dans laquelle apparaissent de façon spectaculaire les déhiscences de gestes graphiques. Ces tracés modulés jusqu'à l'effacement rendent lisible le labeur du peintre suggérant d'un geste vif, spontané et parfois aléatoire, des personnages masculins et féminins. Ces derniers s'inscrivent sur la surface du tableau de façon différente. Le premier personnage peint, situé sur la droite, se fond dans l'entour pictural par le biais d'une modulation des tons rabattus vers le sombre et traité par le flou (procédé que préconise Hans Hofmann dans sa théorie du « Push and Pull »). Le second, au centre, est le plus travaillé graphiquement et propose quelques affinités formelles avec les œuvres d'un De Kooning. La troisième figure est masculine. Elle se situe à l'extrême gauche de la toile et s'avère partiellement tronquée, induisant ainsi un hors-champ de l'image. Cette figure est à peine rendue perceptible par quelques traits vigoureusement esquissés et par la couleur noir violacé traitée en un aplat épousant l'angle supérieur gauche de l'œuvre et stabilisant ainsi la composition plastique. Cette zone chromatique laisse apparente à son extrémité inférieure des coulures, des « drips » qui participent pleinement à l'inscription formelle de la silhouette sur le support non recouvert de matière picturale. D'ailleurs, il faut remarquer combien ce travail de suggestion formelle use des principes de la « réserve » et donne au spectateur l'opportunité d'appréhender visuellement plus du tiers du tableau selon des modalités lumineuses identiques à la sculpture de plâtre positionnée devant elle : la lumière incidente affleure les surfaces brutes de la toile non travaillée picturalement et sur laquelle œuvrent des indices d'un dessin, de traits plus ou moins accentués. Ces derniers trouvent écho dans l'aspect graphique obtenu par le jeu d'ombre et de lumière qui révèle les creux et les reliefs formant la surface circonférentielle du personnage sculpté. Ainsi l'ensemble de ce réseau graphique opère-t-il non seulement dans le champ de représentation figurale qu'incarne la surface du tableau mais il implique un trouble perceptif par lequel, à un certain point de

vue (celui de la reproduction photographique), le spectateur peut observer que les traits dessinant le bras du personnage féminin situé au centre bas du tableau, se continuent et épousent visuellement les lignes formant le volume des avant-bras de la sculpture de Lot. Il s'agit, de toute évidence, d'un stratagème anamorphique qui induit une perception de l'espace plastique à la fois contenu dans l'image peinte et débordant celle-ci en direction du regardeur ; lequel se trouvant dès-lors face à une production qui lui impose de l'appréhender selon des modes perceptifs contradictoires, l'accueille en ces caractéristiques d'objet ambigu, à la fois affirmant un espace de représentation 2D et un entour 3D dans lequel l'œuvre se veut concrètement appréhendable par sa corporéité d'objet physique. En conséquence, le spectateur se voit dans la nécessité d'opérer des va-et-vient incessants entre la surface peinte et l'objet en volume. Il y décèle des éléments formels et graphiques redondants qui, par les mouvements successifs du regard, règle la fovéa sur des zones chromatiques situées à des distances différentes en profondeur. Le spectateur balaie et embrasse ainsi tout le champ perceptif s'étendant entre la statue de plâtre et le tableau. Cela induit, par conséquent, une appréhension visuelle de l'espace englobant tout le dispositif plastique : on peut remarquer, par exemple, le linéament noir qui dessine le sexe de l'homme sur la surface de la toile en bas à gauche et qui renvoie à ce même élément formel dont le volume est réellement traduit en plâtre. De même, le réseau d'ombres apparaissant sur la totalité des surfaces de la sculpture et essentiellement générés par la lumière incidente, trouve-t-il son équivalent graphique dans le rhizome de lignes appuyées ou effacées suggérant le personnage féminin central du tableau. Ces linéaments suggestifs favorisent par ailleurs les fonctions mnémoniques de la conscience en permettant d'y découvrir après-coup un visage, un pied ou un genou émergeant du fond blanc : le regardeur y reconstruit l'image d'un ou de plusieurs personnages qui peuvent soit décrire une attitude physique dans l'espace de représentation, soit affirmer leur état de formes disparaissant ou exprimant un mouvement, soit encore être indiciels du travail convulsif de l'acte graphique qui les a produits (des repentis, par exemple). Toujours est-il que le spectateur est en situation d'y appréhender les affleurements de l'éclairage qui s'avèrent moins prononcés, moins accusés que sur l'épiderme de plâtre de la sculpture... ainsi cette statue devient-elle le point de focalisation de l'œuvre<sup>14</sup> : elle se détache sur un fond moins contrasté et de même couleur, aménagé en réserve sur la surface de la toile peinte située à l'arrière. Le volume en plâtre apparaît totalement isolé sur le fond « en réserve » du tableau et borné en sa posture verticale par une bande non peinte prolongeant visuellement les contours du personnage sculpté. L'effet est saisissant : pour le regardeur, il y a visuellement adhésion de l'objet sculptural à la surface qui se distingue pourtant bien en arrière. Tout, dans ce dispositif, est mis en œuvre, pour rendre compte des fonctions de représentation et de présentation de l'artefact artistique. De même que sont mises en exergue les rôles de la lumière incidente et de la couleur pour révéler les relations qu'un espace 2D peut entretenir avec un environnement incluant la troisième dimension ; incidences lumineuses et chromatiques qui, par ailleurs, justifient la spatialisation de l'évènement pictural aux yeux du

---

<sup>14</sup> Voir le point de vue photographique dont rend compte notre illustration « La légende de Loth. », fiche Segal N° 6 page 139



spectateur se déplaçant devant et autour de l'œuvre. Ainsi, pourrions-nous dire que le dispositif qui opère ici fait la synthèse des diverses expériences par lesquelles George Segal interroge simultanément le geste créateur, l'espace de représentation et de présentation figurales ainsi que leurs possibles modulations sous les effets de la lumière et de la profondeur du champ de vision.

Sans doute est-il possible d'avancer qu'une telle analyse visant à restituer les rapports indus entre les parties de l'œuvre, en termes de matérialité de la surface peinte et de contingences plastiques, dépend essentiellement du point de vue photographique par lequel il nous est donné de la voir. Ainsi pourrait-on dire que le va-et-vient fovéal et l'implication anamorphique des éléments 2D et 3D qui composent l'artefact artistique s'avèrent bien moins flagrant si le regardeur n'est pas en situation de percevoir l'œuvre précisément de cet endroit: le point de vue photographique dont nous parlons ici rend compte évidemment d'un positionnement tout particulier du spectateur qui scrute les parties désolidarisées du dispositif (tableau et sculpture) de telle sorte qu'il en découvre les incidences analogiques dans les détails formels, graphiques et chromatiques partagés par la surface peinte et le volume en plâtre. Ce point de vue perceptif favorise évidemment l'appréhension des moindres indices de surfaces et des plus infimes analogies formelles décelables sur les deux entités qui composent l'œuvre. Mais n'est-ce pas cela qui prime dans l'esprit de George Segal, à cette époque ? N'est-ce pas justement cette implication du spectateur, totalement libre de son déplacement dans la zone incluant l'entour formé du proche environnement réel des artefacts plastiques composant l'œuvre, que nous donne à appréhender l'artiste ? Ne sommes-nous pas amenés à considérer que tout l'intérêt de ce type de dispositif plastique réside précisément dans ce déplacement par lequel le spectateur est engagé à vivre une relation très particulière, et changeante, avec l'objet de sa perception esthétique ? N'est-ce pas l'œuvre, d'ailleurs, qui affirme son autonomie spatiale en occupant l'espace où se meut le spectateur et en l'impliquant dans un entour qu'elle partage d'office avec lui ? Le fait même de vouloir mettre en relation des éléments totalement divergents d'un point de vue de leur structure spatiale tout en se jouant de similitudes graphiques, matiéristes et chromatiques, n'a-t-il pas pour première conséquence d'obliger le spectateur à embrasser du regard, en un jeu de va-et-vient perceptif, chacune des entités plastiques qui composent l'œuvre ? Et cet état de fait ne l'amène-t-il pas à prendre conscience que la production plastique ainsi appréhendée, loin de s'affirmer en une représentation figurée, manifeste sa réalité de volume concret, sa vérité d'objet pictural affirmant une corporéité physique ? A notre avis, il n'y a pas ici de hasard : la toile peinte est volontairement mise en vis-à-vis avec le modelage de plâtre et le dispositif apparaît totalement assumé par l'artiste. Ce dernier, d'ailleurs, réitère ce principe d'installation 2D/3D à trois reprises lors de cette exposition : il présentera parmi un ensemble de peintures de grands formats, trois sculptures en plâtre représentant trois personnages dans des positions différentes : le premier est debout, le second, assis et le troisième, couché. Ces représentations sculpturales sont toujours situées face à une toile peinte dans laquelle sont manifestes des analogies chromatiques et graphiques ainsi que des convergences formelles et figurales.

Mais revenons encore sur ces années de jeunesse et de formation qui nous apparaissent d'une très grande importance pour cerner les profondes aspirations artistiques de George Segal et entrevoir les raisons pour lesquelles son œuvre mature interrogera de façon très pertinente le concept d'objet pictural réel tel que nous l'avons défini précédemment.

Si en 1958, ce peintre produit ses premières sculptures et par voie de conséquence, ses premiers dispositifs 2D/3D, il ne connaît pas encore le modelage par bande de plâtre. Une seule chose semble sûre : sa production artistique questionne la figure en ses fonctions représentatives et en ses capacités à muer en un objet concret s'affirmant comme présence physique. Elle implique d'emblée les jeux duels de la lumière représentée ou incidente, de l'espace en profondeur et de la surface plane.

Ce n'est, en fait, qu'en début 1960, qu'un élève lui apporte un lot de bandes plâtrées ; rien d'étonnant qu'à la vue de ce nouveau matériau il sut tout de suite quoi en faire... c'est en tout cas ce que rapporte l'écrivain et critique d'art Alain Robbe-grillet dans son ouvrage consacré à George Segal et intitulé *George Segal, invasion blanche*. Nous reproduisons ici ces quelques lignes: « En 1960, un étudiant donna à George Segal des bandes plâtrées et ce fut là le tournant décisif de la carrière de cet artiste. « Je fus mon premier modèle...ma femme me banda de la tête aux pieds. En séchant tout rétrécissait. Je me sentais enfermé dans ce pansement comme dans une boîte. J'arrachai à grand peine cette coquille de plâtre. Elle se brisa en morceaux et je me mis consciencieusement à les rassembler...j'avais trouvé mon moyen d'expression ». Segal mit deux ans pour maîtriser et perfectionner cette nouvelle technique. Depuis lors ses personnages en plâtre sont devenus célèbres dans le monde entier et il passe pour le sculpteur le plus original et le plus important de sa génération. »<sup>15</sup> Si nous partageons totalement ce dernier point, nous situons, au regard de l'analyse que nous venons de développer, le tournant de sa carrière un peu en amont de la découverte des bandes plâtrées. Nous considérons que, s'il y a bien eu un tournant dans la carrière de cet artiste, il n'a pas eu lieu en 1960 mais plutôt deux ans auparavant : lorsque ce dernier opérait par ces premiers dispositifs 2D/3D une réflexion sur les possibilités d'élargir ou de concilier le champ de la peinture à celui du volume. Il n'est pas anodin, d'ailleurs, d'observer qu'en cette même année 1958, alors qu'il n'a pas connaissance de la technique de modelage par application de bandes plâtrées et qu'une très grande partie de sa production artistique consiste en toiles peintes aux caractères expressionnistes, il réalisera des reliefs à l'aide de plâtre, de colle et de tissus pétrifiés. Moins anodin encore, si nous constatons que ces reliefs, à l'image du « bas-relief : nu »<sup>16</sup> s'avèrent d'une part, dotés d'une force expressive qui incombe au traitement de l'épiderme de plâtre, et d'autre part, font allusion aux nus de Matisse dont il avait étudié les qualités de la couleur œuvrant à la frontalité spatiale.

Certes, cette technique de moulage direct des volumes à l'aide de bandes de plâtre va lui permettre, entre autres, de réaliser ses sculptures dans de bien meilleures conditions. Ainsi sa production s'en trouvera davantage orientée durablement vers des enjeux qui croiseront fortement l'ordre du sculptural et

---

<sup>15</sup> Alain Robbe-Grillet, *George Segal, invasion blanche*. Paris, La différence/galerie Beaubourg, 1990, 2<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>16</sup> Voir fiche Segal N° 6 page 139

de l'environnemental. Cependant, nous soutiendrons encore, et par les exemples à venir, que la démarche de cet artiste d'exception est viscéralement attachée à des problématiques de peintre. Si en effet George Segal compte parmi les sculpteurs les plus reconnus des années 1960 à 1990, sa recherche est inexorablement liée à l'espace pictural et à l'affirmation de ses caractéristiques plastiques. Nous aurons maintes fois l'occasion d'en apporter les preuves et de justifier notre position intellectuelle à cet égard.

Abordons à présent un autre élément biographique de sa carrière : sa rencontre et sa collaboration en 1960 avec Robert Frank, photographe et cinéaste. Celui-ci vint passer plusieurs mois, dans la ferme-atelier de Segal pour y effectuer le tournage de son film Le péché de Jésus en 1960. Le sculpteur de South Brunswick fut notamment impressionné par le travail de mise en scène, l'obsession du détail et l'extrême précision du cinéaste quant à la réalisation du décor dont il soigna particulièrement la texture des matériaux.

George Segal déclara que cette expérience auprès du réalisateur lui avait donné l'idée de mettre en scène ses personnages en plâtre dans des environnements conçus à partir d'objets réels. Certes, nous ne nous obstinerons pas à nier l'évidence : si les propos de l'artiste, en l'occurrence rapportés ici par une source médiatique dont on ne peut remettre en cause la bonne foi et la véracité des propos<sup>17</sup>, ne laissent pas de place au doute ou à l'interprétation, notre point de vue est qu'il faut s'efforcer de nuancer une telle affirmation. Nous souhaitons relativiser ces propos non parce que ces derniers s'avèrent sans justification possible ou puissent n'avoir aucun intérêt historique, mais parce que nous considérons qu'il est nécessaire de le situer dans le contexte de l'époque. Il est évident que la rencontre avec le photographe et cinéaste Robert Frank a eu une portée considérable sur le travail de George Segal, mais nous situons son influence ailleurs. Nous nous expliquons : en 1960, le photographe-cinéaste suisse, après avoir publié chez Robert Delpire son album photographique « Les américains »<sup>18</sup> séjourne pendant plusieurs mois à la ferme de Segal afin d'y réaliser un film. Ce dernier sera tourné dans des décors construits à cette occasion dans l'atelier du peintre et utilisera, entre autres, les plumes des poules de l'ancienne exploitation agricole et les divers objets réels logiquement présents dans cette ferme du New Jersey. On peut naturellement concevoir que le montage d'un décor de cinéma expérimental puisse être réalisé avec peu de moyens et que, pour des raisons de style tout autant que d'économie, on employa les matériaux et les objets se trouvant aux alentours. Cet état de fait a sans aucun doute influé sur la pensée de Segal et lui a donné l'idée d'associer à ses sculptures en plâtre des objets de la vie quotidienne. C'est d'ailleurs ce que nous pouvons constater en observant « Man sitting at a table »<sup>19</sup> de 1961. Cette œuvre constitue, en effet, son premier autoportrait. Elle a été réalisée en 1960 avec l'aide de sa femme et est faite de bandelettes

---

<sup>17</sup> Confère : [www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-segal/segal-exploration.html](http://www.cnac-gp.fr/education/ressources/ENS-segal/segal-exploration.html)

<sup>18</sup> Voir fiche George Segal N°4 page 137

<sup>19</sup> Voir fiche Segal N°5 page 121

enduites de plâtre. Ce modelage est, d'évidence, associé à du mobilier des plus communs qui devait se trouver non loin de son atelier. Nous constatons que cette réalisation sculpturale date précisément de l'année de rencontre avec Robert Frank et que les propos de l'artiste rapportés plus haut trouvent ici leur totale justification. Cependant, il nous faut tenir compte du fait que, dès 1958, George Segal produit des personnages à partir de bois, de fer et de tissus qu'il recouvre de colle et de plâtre (cf : « Légend of Lot » ou « Bas-relief : nu » ) ainsi que des assemblages faits d'objets et de matériaux divers tel « Man on a bicycle 1 »<sup>20</sup>, de 1958-1959. L'ensemble de sa production artistique se trouvait, bien entendu, dans l'enceinte de son immense atelier et côtoyaient les mobiliers et objets divers épars sur toute la propriété. De fait, il nous apparaît que l'association de ces différents objets du quotidien de l'artiste avec ses nouvelles sculptures en plâtre était logiquement inscrite dans le cours des événements artistiques et existentiels qui allaient advenir à partir de 1960.

De plus, l'utilisation d'objets usuels quelconques à des fins artistiques n'était-elle pas, pour les jeunes artistes new-yorkais du moment, un moyen de rechercher, au-delà d'une tradition picturale ou sculpturale déjà établie, des solutions plastiques permettant de prendre en considération le réel en tant que tel, précipité dans l'œuvre? N'y avait-il pas d'ailleurs en cela une manière de revisiter implicitement le rôle alloué aux ustensiles issus de la société de consommation, aux objets du quotidien et de la banalité existentielle qui renvoyait tout autant au « ready made » de Marcel Duchamp qu'aux assemblages Dada de Kurt Schwitters ? C'est en tout cas ce que certains de ses compatriotes tels Edward Kienholtz ou Arnold Rauschenberg mettront en exergue dès le début de la décennie. Ils appartenaient tous trois à la même génération d'artistes et bien que leur démarche fut bien différente et leurs œuvres enclines à d'essentielles divergences, il nous semble possible de soutenir ici quelques points de convergences, quelques éléments de ressemblances, quelques accords plastiques qui viendraient étayer notre réflexion sur l'utilisation et l'incorporation dans leurs réalisations plastiques d'artefacts à dimension non artistique. Nous souhaitons mettre en exergue le fait que tous trois ont eu tendance à élaborer des œuvres de dimensions importantes, « des tableaux grandeur nature, à l'image de la vie, et qui couvrent toute la gamme de la figuration plus ou moins naturaliste, depuis le banal jusqu'au scandaleux. L'utilisation d'objets trouvés aussi bien que celle d'objets créés, et une forte tendance théâtrale, empêchent de définir simplement leur œuvre comme de la sculpture. »<sup>21</sup>. Nous reviendrons sur cela lorsque nous déclinons dans la deuxième partie de ce chapitre les différentes phases de la praxis, les différents moments de la création plastique: la préfiguration, la production et enfin l'exposition de l'œuvre.

Pour l'instant, nous nous en tiendrons à considérer la dette que George Segal reconnaît à l'égard de Marcel Duchamp et de sa pratique du « ready made »<sup>22</sup> sans pour autant accrédi-ter la thèse d'une véritable filiation. De

---

<sup>20</sup> Voir fiche Segal N°6 page 139

<sup>21</sup> Jan Van Der marck. Segal, Cnacarchives N°5. Paris, CNAC, 1972, p. 7

<sup>22</sup> Marco Livingstone, Retrospective George Segal, sculptures, peintures, dessins, Montréal, Musée des beaux arts, 1997, p. 22

notre point de vue, les « Ready made » de George Segal diffèrent fondamentalement de ceux de Duchamp par le fait même qu'ils ne sont pas détournés de leur fonction usuelle, de leur utilisation habituelle. Ils ne sont que très rarement modifiés et semblent dépourvus d'un intérêt propre : ils sont employés à des fins de contextualisation et de mise en espace du dispositif plastique, favorisant ainsi l'évocation -- plus que la description -- d'un environnement quotidien. « Dans le cas de Segal, il ne s'agit pas d'objet trouvé mais d'objet choisi », déclarait Marcel Duchamp lui-même en 1965 lors d'un entretien destiné au catalogue de l'exposition « Segal » à la Sydney Janis Galerie<sup>23</sup>. Ce qui s'avère primordial, pour le jeune artiste new-yorkais, dans le fait d'utiliser et d'associer divers artefacts fonctionnels et industriels à des modelages en plâtre consiste dans la mise en œuvre et l'affirmation « d'un espace total ». Les ustensiles qu'il intègre à ses dispositifs sont, au même titre que les personnages en plâtre travaillés de ses propres mains, « des présences fortes en elles-mêmes »<sup>24</sup> : « tout ces objets sont des objets construits. Je les reconstruis ou je les utilise en tant qu'objets trouvés pour structurer mon propre espace. Les personnages en plâtre, eux aussi, sont un élément de structuration [...] En fin de compte, l'important pour moi, c'est d'abord l'espace, l'espace total, dont dépend le pouvoir expressif »<sup>25</sup>. Ce qui est visé dès lors consiste non à recycler des objets rebuts ou collectés au hasard en les intégrant à un dispositif artistique mais bien plus de faire un choix judicieux afin que ces ustensiles du quotidien servent pleinement la saisie directe de l'œuvre par le spectateur qui l'appréhende en sa totalité, dans un espace qu'il partage lui-même avec l'œuvre. Nous aurons l'occasion ultérieurement de nous pencher sur ces points cruciaux qui portent précisément sur la conception toute singulière que Segal manifeste à l'égard de l'objet pictural réel.

Revenons à présent sur l'étroite collaboration qui lia le plasticien Georges Segal au photographe et cinéaste Robert Frank. Nous avons dit précédemment que la réalisation du décor d'un film expérimental pouvait avoir quelque peu influé sur l'esprit de Segal, l'incitant peut-être à mettre davantage en relation, par intégration ou par association, des artefacts non artistiques avec des sculptures en plâtre.<sup>26</sup>

Nous ajoutons cependant que, de notre point de vue, cette collaboration ne peut à elle seule justifier de l'emploi de « ready made » dans l'œuvre de Segal. Nous l'avons vu, l'influence de Duchamp est beaucoup plus nette, à ce sujet que celle du cinéaste américain... d'autant plus que, de son propre aveu, l'objet réel incorporé dans l'œuvre plastique n'a rien à voir avec

---

<sup>23</sup> Marco Livingstone. Op cit, p.30

<sup>24</sup> Georges Segal. Cnacarchives N°5. Paris, CNAC. 1972, p. 32

<sup>25</sup> Op cit. p 30

<sup>26</sup> Remarque : c'est en tout cas l'avis de Marco Livingstone qui écrit : « Et il a compris l'utilité des objets et du cadre architectural dans son œuvre en partie parce qu'il a dû choisir les accessoires destinés à un film tourné par le photographe Robert Frank pendant six mois dans son élevage en 1960 » Rétrospective George Segal, sculptures, peintures, dessins, Montréal. 1997, p. 24.



l'accessoire scénique<sup>27</sup>. De plus, si nous retraçons le parcours des jeunes années d'apprentissage de George Segal, nous constatons que l'emploi à des fins artistiques d'objets et de matériaux rebuts est antérieur de quelques années à la rencontre effective de Segal et Frank : c'est dès l'année 1958 qu'apparaissent dans les dispositifs 2D/3D du plasticien les premières associations d'objet non artistique avec des peintures et sculptures, notamment lors de l'exposition à la Hansa Galerie à New York : « les premiers personnages que j'ai faits avaient un air très expressionniste. J'en ai assis un sur une vraie chaise à moitié cassée. De voir les rebords bien carrés de cette chaise réelle, ça m'a flanqué un coup, et j'ai commencé à regarder les objets réels, avec leur surface solide, leurs couleurs différentes, en tant que formes plastiques. »<sup>28</sup>

Notre avis est que l'influence de Robert Frank sur le sculpteur américain est à chercher ailleurs : sans doute dans l'esthétique très particulière des photographies et des premiers longs métrages qu'avait déjà produits le cinéaste.

Durant le tournage du film « Le péché de Jésus » qui dura près de six mois, nous voulons croire que nos deux artistes ont eu loisir de se donner à des discussions nourries sur les sujets qui les préoccupaient mutuellement. Il nous semble donc peu probable, tant pour l'un que pour l'autre, qu'ils n'aient pas échangé leur opinion sur l'actualité artistique du moment, leurs goûts et leurs démarches réciproques ainsi que sur leurs amis et connaissances qui évoluaient dans le milieu artistique de New-York. Ils avaient, dès leur rencontre au moins un point commun : ils admiraient les travaux des artistes de « l'Action Painting » empreints d'une grande liberté gestuelle dans laquelle s'affirmaient une subjectivité exacerbée ainsi qu'un goût de l'aléatoire et du spontanée. Ils fréquentaient tous deux la dixième avenue, à New York et côtoyaient des personnalités artistiques tel De Kooning, Franz Kline ou Allan Kaprow, leur ami commun. Nous ne doutons pas que durant la réalisation de ce film, Segal eut connaissance du livre de Robert Frank « les américains » édité chez Robert Delpire, à New York<sup>29</sup> et dont l'auteur en possédait évidemment un exemplaire.

Peut-être même pouvons nous considérer que George Segal connaissait déjà le travail de ce photographe vivant à New-York depuis 1958. Le contraire nous paraîtrait improbable puisque l'histoire nous apprend que le film de

---

<sup>27</sup> Georges Segal. Cnacarchives N°5. Paris. CNAC, 1972, p. 32

<sup>28</sup> Ibidem

<sup>29</sup> Voir fiche Segal N°4 page 137

Remarque : L'édition New yorkaise de cet album, préfacé par l'écrivain et critique Jack Kerouac, regroupait plus de 80 tirages photographiques dressant un portrait dérangeant de la société américaine des années 1950. Il parut aux USA dès l'année 1959. Toutefois, une édition française de ce même ouvrage avait été produite par les soins du même éditeur un an auparavant. Sans pour autant affirmer que Georges Segal connaissait ce recueil photographique bien avant leur collaboration sur le tournage du film « Le péché de Jésus », nous supposons que le photographe suisse ne pouvait pas ne pas éprouver le désir de partager avec son hôte Georges Segal, le fruit de sa création. Quelle que soit la version qu'il dut lui présenter (les originaux, l'épreuve française ou l'édition new yorkaise), nous formulons l'hypothèse que la découverte de ces images photographiques a impressionné l'artiste plasticien du fait de leur remarquable et singulière qualité esthétique jouant à la fois du grain du papier, des valeurs de noirs et de gris et des effets de lumière représentée.

Robert Frank fut réalisé dans l'atelier du sculpteur de South Brunswick, à l'initiative de George Segal lui-même, qui invita le cinéaste à tourner dans sa propriété. Nous ne pouvons penser qu'une telle proposition eut pu se faire sans quelques connaissances, sinon quelques affinités mutuellement partagées par les protagonistes. Certainement, leur collaboration durant ces quelques mois de l'année 1960 n'aura fait qu'accroître l'intérêt de l'artiste américain pour le travail du cinéaste et photographe suisse.

Quelque soit la réalité historique, nous pensons que les prises de vue de Robert Frank ont tout autant impressionné George Segal que l'esthétique très particulière des productions filmées : le traitement du matériau photographique lui-même ainsi que les cadrages singuliers découlant de sa technique « in between »<sup>30</sup> induisaient des prises de vue incontrôlées et affirmaient une conception nouvelle de l'espace photographique. Une telle démarche et un tel travail photographique visaient à rendre efficient, voire expressif, le traitement du grain et de la lumière. Cela, George Segal ne pouvait l'ignorer: Robert Frank effectuait ses prises de vue en tenant son appareil photo à la hanche. Ainsi, la visée en était-elle, pour une grande part, aléatoire. Les photographies montraient des personnages et des décors en contre-plongée et dont l'angle de visée était nettement situé au dessous de son niveau habituel. De plus l'appareil, tenu d'une seule main, impliquait une utilisation verticale du boîtier et de son objectif. Les compositions photographiques ainsi obtenues étaient à la limite du déséquilibre, les horizons penchés, les hors-champs audacieux et les modèles apparaissaient grandis et soumis à des contrastes lumineux très prononcés. Par cela même s'affirmait l'étrangeté des espaces surexposés ou sous-exposés dans lesquels évoluaient des personnages saisis dans leur immédiateté existentielle.

De même, l'expérience cinématographique à laquelle Segal a contribué en accueillant Robert Frank dans son atelier, nous semble susceptible d'avoir pu apporter au sculpteur des réponses aux interrogations qu'il se posait au sujet des relations inhérentes à l'espace et à la lumière, à leur transposition dans un médium plastique : les qualités de noirs et de blancs ainsi que l'aspect granuleux des gris tellement prégnants dans les œuvres photographiques et cinématographiques du réalisateur ont forcément attiré l'attention du peintre. Comme l'écrit Stuart Alexander, « du fait de ses méthodes insouciantes, il est fréquent qu'un tirage de Robert Frank montre toutes les imperfections et erreurs possibles gravées dans un négatif. Ainsi rayures et bulles d'air, poussières et perforations des films décalés ne sont pas gommées ou retouchées, laissant apparaître une ligne irrégulière à la surface de l'image, établissant un plan frontal. De fait, si tout dans une toile

---

<sup>30</sup> Remarque : L'appellation « in between » a été donnée par Jack Kerouac pour qualifier la manière désinvolte avec laquelle Robert Frank utilisait l'appareil photographique en le tenant à hauteur de la hanche et en opérant la prise de vue d'une seule main, sans visée oculaire. Par extension, cette terminologie qui littéralement signifie « entre deux, ce qui est en marge », remplaça les qualificatifs de « moody picture » (image d'humeur) par lesquels ce même critique, quelques temps auparavant, caractérisait les épreuves photographiques trop exposées ou sous-exposées du photographe suisse.

de Franz Kline, de Jackson Pollock ou de Willem De Kooning, donne à voir l'acte même de la peinture, il en va de même pour Robert Frank qui rend clairement visible [...] la nature même du matériau photographique. » <sup>31</sup>

Nous pourrions emprunter ces propos et les utiliser pour qualifier la quasi totalité de la production de George Segal durant les années 1956 à 1961. Comme Robert Frank et les artistes de « l'action painting », il donne à voir l'acte même de créer : les épidermes de ses sculptures en plâtre sont rugueux et portent les traces de l'effort créateur, ses peintures (jusqu'aux dernières de cette époque) présentent des similitudes avec celles d'un De Kooning, tant dans leur apparence formelle que dans leur aspect de surface...

Ce n'est, en fait, qu'en cette fin d'année 1961, et après avoir définitivement posé les pinceaux pour s'adonner au modelage par application de bandelettes de plâtre directement sur le modèle, que George Segal orientera véritablement sa démarche vers la construction d'environnements spatiaux. Il aura trouvé son moyen d'expression et délaissera, pour une longue période, le métier de peintre. Cependant les enjeux renvoyant à la lumière, à la corporéité figurale, à la perception du champ en profondeur et à la couleur inhérente aux espaces picturaux autant que tridimensionnels demeurera au cœur de toute sa démarche. Les questions relatives à l'émergence de l'objet pictural réel s'y affirmeront de façon constante au travers des préoccupations sculpturales durant toutes les années 1960 et 1970. Nous aurons l'occasion d'en faire le constat dans les pages qui vont suivre, et nous mettront en exergue les caractéristiques structurelles, chromatiques et spatiales des œuvres des années 1980 telles les « Cezanne's still life » de 1981, le « Restaurant diners » et « Morandi's still life » de 1983, ainsi que tous les reliefs réalisés entre 1984 et 1986 à partir d'œuvres cubistes. Nous aurons à nous souvenir que ces objets picturaux réels trouvent leurs origines et leur raison d'être dans les recherches picturales de Georges Segal durant les années 1948 à 1960.

---

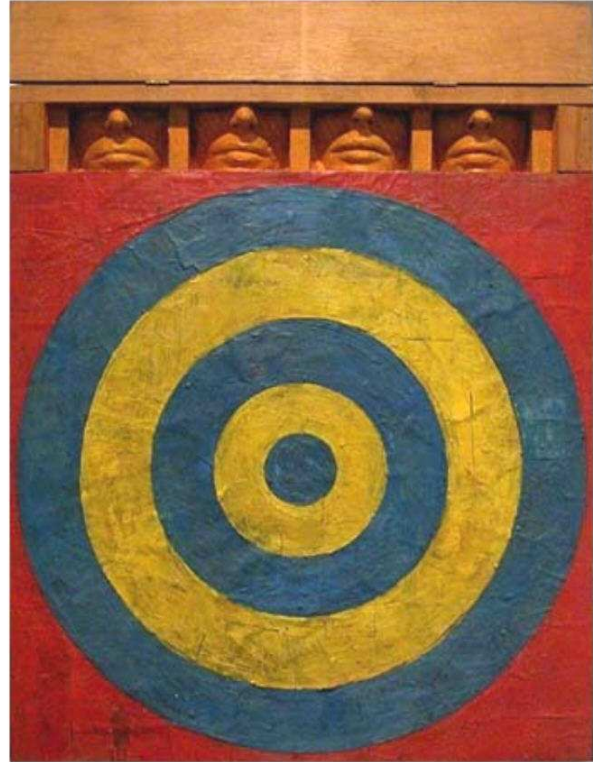
<sup>31</sup> Stuart Alexander.- Cahiers de la photographie N°12/13 : Robert Frank, la photographie, enfin et Philippe De Jonckheere : texte numérique contemporain. Publie.net. p 12



## Fiche George SEGAL N°4



Robert Frank: Les américains, Rodeo- New York. 1954.  
Photographie N/B. 23,5x21,5 cm. Coll. Barbara et Eugène Schwarts.



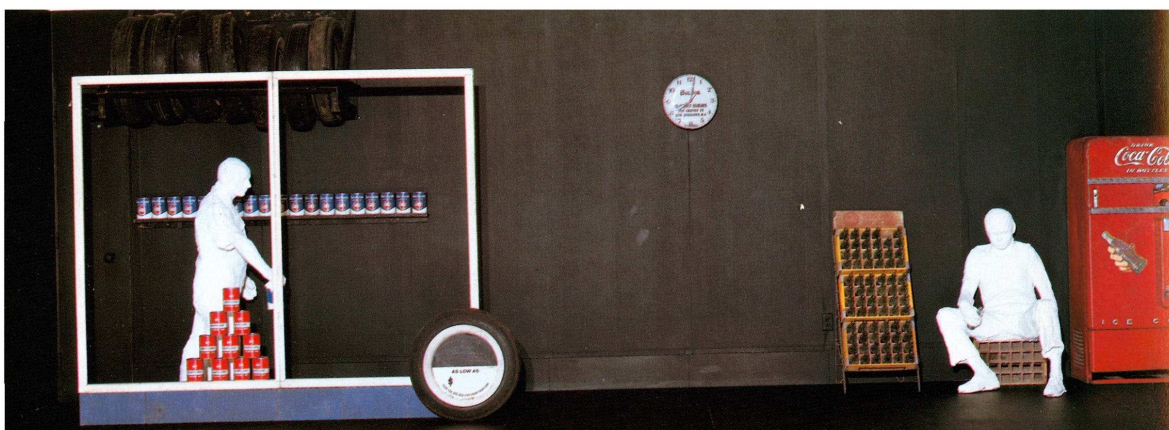
Jasper Johns: Cible avec 4 visages. 1958.  
Bois peint, tissu, peinture à l'encaustique, papier journal. 85,3x66x7,6 cm.  
Coll. particulière Robert C. Scull



Robert Frank: Les américains, Drog stard. Photographie N° 37. 23,5x21,5 cm. MOMA, New York.



## Fiche Georges SEGAL N° 3



La station essence. 1963-64. Plâtre, métal, verre, pierre et caoutchouc. 262x748x123 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.



Femme assise sur une chaise bleue 1981  
Bois, plâtre et peinture. 124x97x97 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



Homme à bicyclette N°3. 1962.  
Plâtre et bicyclette. 160x74x155 cm.  
Musée Moderne, Stockholm.



## Fiche George SEGAL N°6



Légende de Loth. 1958. Huile sur toile, plâtre, bois et grillage. 183x244x101,5 cm. Sidney Janis Gallery, New York.



Bas-relief:nu. 1958. Plâtre et bois. 91x167x7,5 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



Homme sur une bicyclette. 1958-59.  
Bois, métal et caoutchouc. 165x147x71 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New York.



## Fiche George SEGAL N° 66



Exposition George SEGAL.  
Montclair George Segal Gallery. 2008.



Rétrospective Mark Rothko. 1961.  
MOMA New York. 18 Janvier-12 mars 1961.  
Photographie Fred W. Mc Darrah



Exposition George SEGAL. Montclair George Segal gallery. 2008

## **1.2- Giorgio MORANDI : Les avant-gardes italiennes dans les années 1910-1920.**

Intéressons-nous à présent à la carrière de Giorgio Morandi, artiste Bolognais que nous considérons comme l'un des principaux peintres ayant très fortement questionné les modalités chromatiques, spatiales et lumineuses par lesquelles l'objet pictural réel entretient une indéniable relation duelle avec l'entour et le spectateur. Nous procèderons en relatant essentiellement les moments clés, les influences et les rencontres qui eurent une incidence sur son travail dans les premières années de sa longue carrière et qui orientèrent de quelque manière l'esthétique picturale qui fut la sienne dès 1925 et cela jusqu'à sa mort en 1964.

Né à Bologne le 20 juillet 1890, Giorgio Morandi a un frère cadet et trois sœurs. Il étudiera à l'école des Beaux- Arts de sa ville de 1907 à 1913 mais, alors qu'il n'a pas encore de diplôme, il obtient en 1909 un poste de dessin dans le primaire. C'est à cette époque qu'il découvre avec beaucoup d'intérêt les articles de Soffici, sur le Douanier Rousseau, Seurat et Cézanne, dans la revue « La voce ». Il s'enthousiasmera pour l'œuvre de ce dernier dont il n'aura pu voir jusqu'alors que des reproductions en noir et blanc, notamment dans l'ouvrage de Victorio Pica : « Les impressionnistes français ».

L'année suivante, le peintre et critique Ardengo Soffici organise à Florence la « Prima mostra italiana dell'Impressionismo » où se rendra le jeune peintre bolognais. Il y verra des peintures dans lesquelles il admirera le sens de la touche nourrie et de l'effet coloré. Cependant durant ce voyage en la capitale de la Toscane il s'attardera aussi à l'étude des fresques et des peintures de Giotto, Piero della Francesca et Masaccio. Nous situerons, en ces deux années 1909 et 1910, les premières influences véritables sur le travail du jeune artiste italien ; influences d'ailleurs qui s'inscrivent tout naturellement dans le sens de l'apprentissage au métier de peintre mais qui dépassent de loin le seul argument professionnel : Morandi aime profondément la lumière des peintures impressionnistes, les structures des tableaux des maîtres anciens qui suscitent chez le spectateur un mode contemplatif ainsi que le traitement pictural novateur qu'il peut déceler dans les reproductions des œuvres de Cézanne... il gardera toute sa vie durant, quelques livres de chevet<sup>32</sup> qui dénotent de l'affection particulière qu'il avait pour ces maîtres anciens et modernes.

---

<sup>32</sup> Remarque : quelques années après le décès de l'artiste, lors d'un inventaire des objets et œuvres qui demeuraient dans sa maison-atelier de Grimazza où il avait vécu toutes ses dernières années, on lista un ensemble d'ouvrages auxquels Morandi accordait, aux dires de ses proches, un immense intérêt tout aussi intellectuel qu'affectif. Il s'agissait de livres d'art, de poésie et de littérature qu'il avait acquis durant son existence et dont il ne se sépara jamais. Cet inventaire survenu quelques temps avant la création du musée Morandi aménagé dans l'enceinte du « Palazzo d'Accursio » de Bologne, nous y informe d'un nombre relativement restreint de livres auxquels l'artiste portait un intérêt indéniable et qui dénotait de ses goûts poétiques, littéraires et artistiques ainsi que de son admiration pérenne pour certains peintres, écrivains ou poètes tels Giacomo Léopardi, Roberto Longhi, Piero

Il écrira à ce sujet, un texte autobiographique publié en 1928 dans l'hebdomadaire « L'Assalto » (hebdomadaire de la fédération fasciste de Bologne, dirigé par Giorgio Pini.) nous renseignant sur l'état d'esprit et les passions qui ont été les siennes durant sa jeunesse: « Jeune garçon, j'ai éprouvé une grande passion pour la peinture, passion qui au fil des années est devenue toujours plus forte, au point de me faire sentir la nécessité de m'y consacrer entièrement. [...] De mon séjour à l'Académie des Beaux-arts, je dois dire, en vérité, que les enseignements qui m'y furent dispensés n'eurent d'autre effet que de me mettre l'esprit dans un état de profond malaise. J'y ai appris bien peu de ce qui me sert aujourd'hui dans mon art [...] J'ai toujours vécu en Italie. De toutes les villes que j'ai visitées pour étudier mon art, celle qui m'attire le plus c'est Florence, où je retrouve les plus grands artistes et où j'ai des amis auxquels me lie une certaine affinité spirituelle. Parmi les peintres anciens, les Toscans sont ceux qui m'intéressent le plus : avant tout, Giotto et Masaccio. Parmi les modernes, je retiens Corot, Courbet, Fattori et Cézanne qui sont les héritiers les plus légitimes de la glorieuse tradition italienne. Parmi les peintres de notre époque qui ont été utiles à ma formation, je rappelle Carlo Carrà et Ardengo Soffici ; leur œuvre et leurs écrits ont, à mon avis, exercé une influence positive sur l'orientation de l'art italien d'aujourd'hui. »<sup>33</sup>

Dans cet extrait autobiographique publié le 18 février 1928 dans « l'Assalto » de Bologne, Morandi, âgé alors de 38 ans et jouissant déjà d'une reconnaissance nationale solide, livre quelques indications assez cocasses sur ses aspirations artistiques et sur la compréhension qu'il s'est forgée de l'histoire de l'Art italien. Cela nous interpelle et nous semble révélateur d'un esprit singulier : il qualifie trois peintres français « d'héritiers légitimes de la glorieuse tradition italienne ». Il accorde donc à ces peintres du XIX<sup>e</sup> siècle dont les œuvres, par ailleurs, se veulent d'une esthétique fort différente, le titre de dignes représentants de la tradition picturale italienne ; tradition qu'il fait remonter, en d'autres lignes du texte au Quattrocento.

---

della Francesca, Chardin et Paul Cézanne. L'exhaustif inventaire raisonné de ces ouvrages est présenté dans le catalogue général que le musée bolognais a consacré à Giorgio Morandi. Écrit par Lorenza Selleri, il rend compte de l'intéressement particulier de l'artiste pour la poésie de Léopardi et pour l'œuvre de Cézanne, de Chardin et de Piero Della Francesca : Il possédait deux recueils du poète italien du XIX<sup>e</sup> siècle et des éditions datant des années 1915 à 1930 d'ouvrages consacrés notamment à Chardin et Cézanne. Nous remarquons aussi que se trouvait, dans sa chambre-atelier de la maison de Grimazza (qui fit d'ailleurs l'objet d'un déménagement et d'une reconstitution rigoureusement fidèle dans l'espace muséal) parmi la collection de livres de chevet du maître de Bologne, un ouvrage en langue française « Le goût de notre temps » écrit par Jean Leymarie, aux éditions Albert Skira, dédié par Georges Braque en 1961. Nous aurons l'opportunité de nous arrêter, dans un prochain chapitre, sur le contenu de ce livre et d'aborder les liens directs ou indirects qu'on pu entretenir ces deux maîtres de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle. Pour une plus ample description de la bibliothèque de Giorgio Morandi : Catalogue général Giorgio Morandi. Silvana, Milan, 2004, pp 49 à 76.

<sup>33</sup> Claudia Gian Ferrari : « Morandi et le Novecento italien » in Michela Scolaro. Giorgio Morandi, Paris, Réunion des Musées Nationaux, Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, 1996, p 73 et 74.



## Fiche Documents divers N°52

### GIOTTO di Bondone



Fresques de Giotto.  
Basilique Saint François.  
Fresques de la vie du Saint.  
XIV<sup>e</sup> siècle. Assise



Saint François: le prêche aux oiseaux. 1290.  
Fresque. 270x200 cm. Basilique Saint François, Assise.



La déposition de croix. 1305.  
Fresque. 185x200 cm. Chapelle Scrovegni, Padoue



## Fiche Documents divers N°53



MASACCIO: Fresques de la Chapelle Brancacci, Santa Maria della carmine, Florence. XV<sup>e</sup> siècle.



MASACCIO: Le paiement du tribut. 1426-1427. Fresque. 255x598 cm. Chapelle Brancacci. Florence



## Fiche Documents divers N°54



Antonello da MESSINA:  
La vierge de l'annonciation. 1470-76.  
Huile sur bois. 43x32 cm.  
Alte Pinakothek, Munich



Antonello da MESSINA:  
La vierge de l'annonciation. 1470-76.  
Tempera et huile sur bois.  
Galleria Nazionale de Palermo



PIERO della FRANCESCA:  
La torture du juif. 1452-66.  
Fresque. 356x193 cm.  
(fresques de la légende de la vraie croix)  
Eglise San Francesco, Arezzo



PIERO della FRANCESCA:  
Le transport du Saint bois. vers 1452-66.  
Fresque. 356x193 cm.  
Eglise San Francesco, Arezzo.



## Fiche Documents divers N°61



Paolo Ucello. La bataille de San Remano, contre-attaque de Micheletto da Cotignola.  
Tempera sur bois. 181,6x320 cm Musée du Louvre. Paris



Paolo Ucello: Saint Georges et le dragon. Huile. 1439.  
52x90 cm. Maris, musée Jacquemart André



## Fiche Documents divers N°58



FRA ANGELICO: l'annonciation. 1433-34. Détrempe sur bois. 175x180 cm.  
Museo Diocesano, Cortone



FRA ANGELICO: L'Annonciation. 1430-32. Tempera sur bois. 194x194 cm.  
Partie centrale du rétable. Musée du Prado, Madrid



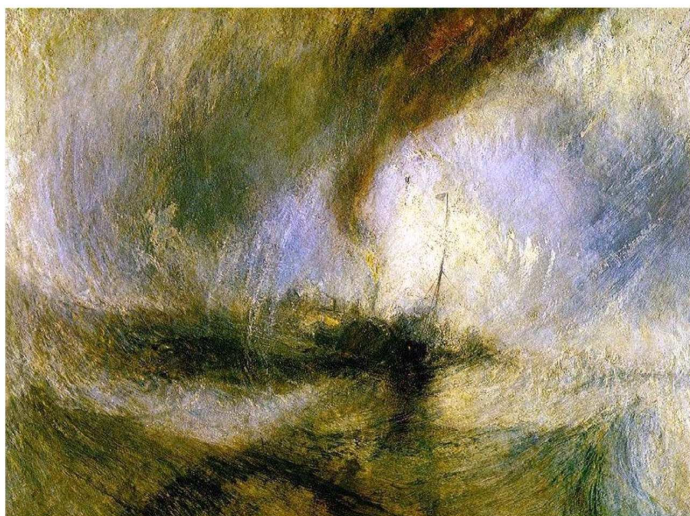
## Fiche Documents divers N°55



John CONSTABLE: Hay wain. 1821.  
Huile sur toile. 130x185 cm.  
The National Gallery, Londres



J.B. Camille COROT: Volterra (italie), 1834.  
Huile sur toile. 70,5 x 94 cm. Paris



William TURNER: Tempête de neige. 1842  
Huile sur toile 91,5x122 cm, Tate gallery londres

Pourquoi une telle considération à l'égard d'artistes issus « d'écoles » tout aussi différentes que celles du réalisme, du néo-classicisme ou de l'impressionnisme ? Quels liens pouvait-il entrevoir entre ces trois grands artistes de nationalité française ? Et pour quelle raison les associer au travail de Giovanni Fattori, dont la facture des œuvres révélait de remarquables effets naturalistes ? N'était-ce pas précisément cela qu'il entrevoyait dans leurs œuvres : une tendance réaliste dont l'ambition était de représenter le plus fidèlement possible la réalité du monde extérieur ? Mais, si cela pouvait convenir à l'œuvre d'un Fattori, d'un Courbet et, dans une certaine mesure, à celle de Corot, comment situer l'œuvre tardive de ce dernier dont seul le traitement des arbres et des rochers demeure d'esprit réaliste ? De même, comment justifier du travail de Cézanne et de l'écart en termes d'apparence entre les données perceptives de la nature et leur transposition plastique dans ses tableaux ? Peut-être était-ce davantage leur choix des thèmes, et leur attrait commun pour le paysage, que suggérait Morandi par son propos ? Certes, ce n'est pas exclu mais cependant cela ne suffit pas à justifier les paroles de Morandi : l'histoire de l'Art nous montre combien le thème du paysage a pu, ici et ailleurs, être prisé par un nombre incalculable de peintres. Pourquoi, alors, ces quatre artistes là ? Pour essayer d'y voir plus clair, il nous faut nous arrêter quelques instants sur « la glorieuse tradition italienne » à laquelle il est fait allusion. De quoi parle notre artiste bolognais lorsqu'il prononce ces mots ? A qui fait-il référence ? Que met-il sous les termes « tradition picturale » ? Notre avis, est que Morandi, bien qu'affichant son insatisfaction à l'égard de l'académisme qui lui fut imposé dans ses études, a toutefois reçu un enseignement relativement solide en histoire de l'Art. Il a acquis des connaissances essentielles sur la peinture des maîtres Renaissance mais aussi des peintres « Macchiaioli » du XIX<sup>e</sup> siècle italien.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Remarque : Morandi était étudiant à « l'Academia del Arte » de Bologne où enseigna quelques années auparavant un professeur issu du mouvement veriste « Macchiaioli » des années 1850 à 1865. Les artistes de ce mouvement prônaient un art pictural quelque peu paradoxal et novateur qui se voulait en opposition avec les tendances romantiques, académiques et néo-classiques du moment. On peut considérer que leur technique picturale nourrissait un paradoxe qui les amenait à faire cohabiter sur la toile des personnages peints d'aspiration académique et des décors beaucoup plus esquissés, bien moins travaillés au détail : leurs œuvres visaient à faire évoluer dans des espaces représentés obtenus par un traitement assez peu rigoureux de l'épiderme pictural traité par zones, par « taches chromatiques » (« Macchiaioli »), des personnages figurés d'une façon plus précise, plus travaillée. Ce mouvement pictural avait encore dans les années 1895 quelques grands représentants dont Giovanni Fattori. Ce dernier fut durant les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, le directeur de « l'Academia di belle Arti » de Florence et mourut en 1908 juste un an avant que notre artiste bolognais débute ses études d'Art. On est en droit de penser que cette tendance de l'art italien de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle était encore très vivace chez nombre de professeurs enseignant dans les écoles d'art italiennes de l'époque et qu'il ne fait aucun doute que Morandi reçut sinon un enseignement technique, du moins une connaissance assez étayée des techniques prônées par les « Macchiaioli ». Nous remarquerons d'ailleurs que dans la note autobiographique qui nous interpelle actuellement, il cite précisément Giovanni Fattori. Il est fort probable que durant sa formation artistique qui débute en 1909, le souvenir de l'œuvre de cet artiste lui ait été considérablement rappelé, et même, que de son propre chef (c'est ce que nous pouvons supposer à la lecture de ses déclarations) il s'y soit d'une manière ou d'une autre intéressé. C'est en tout cas ce que nous pouvons déduire de l'entretien qu'il a eu avec Peppino Mangravite, en 1957 pour « la voce dell'America » In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi : œuvre, écrits, entretiens*. Hazan Paris. 2007. pp 157 et 158. Voir aussi Fiche Documents divers N° 57 page 172

Par ailleurs, et de son propre aveu, il s'est passionné pour le Trecento et le Quattrocento dont il a étudié notamment les œuvres de Giotto, Masaccio, Uccello et Piero della Francesca<sup>35</sup>... Il serait aberrant de considérer que le lien qu'établit le jeune bolognais entre ces quatre grands maîtres se résumerait au seul fait qu'ils soient italiens.

Cela n'aurait à l'évidence pas de sens au regard de l'intérêt que Morandi, à cette période de sa très jeune expérience de peintre, porte à une multitude relativement hétéroclite d'œuvres picturales de tous temps : entre 1909 et 1920, il effectuera nombre de voyages dans les grandes villes italiennes telles Florence, Rome et Venise afin d'y étudier non seulement l'art des grands maîtres renaissants italiens, mais aussi d'y découvrir à l'occasion d'expositions diverses les œuvres d'artistes novateurs français du XIX<sup>e</sup> siècle ou encore des jeunes générations de peintres des Avant-Gardes parisienne ou romaine. Nous supposons davantage que le lien qu'établit le jeune peintre bolognais entre ces quatre maîtres des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles italiens réside dans la manière avec laquelle ces derniers parviennent à articuler, dans leurs compositions picturales, les formes et les masses. Cette articulation met puissamment en jeu la lumière et l'espace de représentation : chez Masaccio, la structure spatiale se trouve baignée d'une lumière translucide qui atténue les volumes représentés alors que dans les œuvres d'Uccello, les formes sont soumises à une lumière plus brusque, plus dure. Dans les œuvres de Piero della Francesca, le traitement pictural révèle une lumière plus claire, plus chatoyante et assez proche de celle d'un Giotto. Pour ce dernier, nous ajouterons qu'il fut sans doute celui qui eut le plus d'influence sur l'œuvre de Morandi. En effet, comme l'observe Karen Wilkin, « sa manière puissante de placer des figures massives, imposantes dans des paysages schématiques, en réduisant figures et décor aux volumes et aux plans essentiels, résonne dans toute l'œuvre de Morandi, formant peut-être même la base de ses natures mortes les plus caractéristiques »<sup>36</sup>.

Bref, nous pensons que Morandi retire en grande partie le sens des termes « tradition picturale italienne » de la conception artistique qu'il a pu se faire durant toutes ses années d'études pendant lesquelles il s'est passionné pour l'art des maîtres anciens: une tradition renvoyant à l'éloquence d'une peinture figurative préconisant le contrôle de la forme et du volume au sein d'une composition équilibrée et soumise à une lumière subtile ou raffinée.

Telles pourraient être les origines et toute la charge sémantique de la formule littéraire employée par Morandi...si nous ne prenions garde à la

---

<sup>35</sup> Remarque : lors d'un entretien qu'il accordera à Edouard Roditi, en 1958, lorsque ce dernier lui rendra visite à Bologne dans son atelier de Via Fondasa, Morandi en vint à déclarer : « la seule forme de peinture qui ait continué à m'intéresser sans cesse à partir de 1910 a été celle représentée, avant tout, par certains maîtres de la Renaissance italienne, et je pense là surtout à Giotto, Paolo Ucello, Masaccio et Piero della Francesca, mais aussi par l'art de Cézanne, Seurat et des premiers cubistes ». (Publié dans *Dialogue on Art*, Londres, Secker and Warbuc, 1960 repris dans Karen Wilkin, *Giorgio Morandi : œuvre, écrits, entretiens*, Paris. Hazan 2007. p 143)

<sup>36</sup> Karen Wilkin, *Giorgio Morandi : œuvre, écrits, entretiens*. Paris, Hazan. 2007. p 60

complexité et à la gravité des événements historiques qui ont lieu à l'époque en Italie.

Nous devons tenir compte du contexte politique de la péninsule en cette fin des années 1920 : après la marche sur Rome des chemises noires et l'accession au pouvoir de Benito Mussolini en 1922, l'Italie vit aux heures du Fascisme. Le groupe d'intellectuels et d'artistes milanais Novecento, réunis autour de Sironi adhère ouvertement aux thèses du parti et organise en 1926 et 1929 deux grandes manifestations visant à promouvoir « l'italianité » d'un art aux valeurs d'ordre et de progrès répondant aux besoins de la société moderne italienne. Bien que ne participant pas à la vie du groupe milanais, Morandi sera convié aux deux grandes manifestations du « Novecento Italiano » en 1926 et 1929 ; et c'est dans le cadre de ces relations avec le « Novecento » qu'il aura l'opportunité, en 1928, de publier dans l'hebdomadaire de la fédération fasciste de Bologne « L'Assalto » une longue lettre autobiographique dans laquelle il se devait, entre autres, d'affirmer sa confiance dans la destinée du parti nationaliste. Les écrits de Morandi sur lesquels nous portons notre attention, sont extraits de ce journal et nous comprenons dès lors que les termes de « glorieuse tradition picturale italienne » ne sont pas de vains mots pour qui veut les replacer dans le contexte de leur publication : ils renvoient aussi à des aspirations nationales fortes qu'avait nourri l'espoir de renouveau et de progrès d'un mouvement politique et social, bien avant que ce dernier ne promulgue ses lois xénophobes et antisémites. Nous précisons aussi, pour rendre compte du tempérament indépendant et solitaire de cet artiste mais aussi pour lui rendre justice, eu égard aux résonances que peuvent engendrer les faits historiques relatant ces connaissances et fréquentations du milieu fasciste des années 1920 qu'il n'a jamais adhéré, à aucun mouvement idéologique de cet ordre. Bien au contraire, dès 1930, il est en opposition avec les thèses du parti de Mussolini et on lui reproche précisément de ne pas concourir pour les prix officiels.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Roberto Longhi, *catalogo delle mostra di dipinti di Giorgio Morandi*, Florence, galleria del Fiore, Avril 1945, reproduit in Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi Pittore*, Milan, Ed del Milione. 1965. p 57

Remarque: Répondant à diverses questions qui lui étaient posées par Edouard Roditi lors d'une entretien pour la revue anglaise « *Dialogue on Art* » en 1958, Morandi apporte une réponse claire et sans ambiguïté sur ses opinions et les relations qu'il entretenait avec l'Italie fasciste d'alors. Nous reportons ici les quelques lignes éclairantes du dialogue entre l'artiste piémontais et le critique d'Art qui lui demande, entre autres, les raisons pour lesquelles il ne chercha jamais à enseigner autre chose que les techniques de la gravure : « on m'a souvent proposé d'enseigner la peinture, mais je ne me suis jamais senti vraiment appelé à le faire et m'en suis abstenu. Quand la plupart des artistes italiens de ma génération, sous le régime fasciste, craignaient de s'exprimer en un style trop « moderne » ou « international », en somme pas assez « national » ou même « impérial », les autorités m'ont laissé en paix, probablement parce que je ne faisais aucun effort pour me faire connaître ou attirer l'attention. Ma vie privée a été ma protection et, aux yeux du Grand Inquisiteur de l'Etat italien, je ne suis resté qu'un obscur professeur de gravure à l'académie des Beaux-arts de Bologne, en somme un provincial bien tranquille. [...] J'ai accepté de l'enseigner [la gravure] parce qu'il s'agissait là d'enseigner uniquement des techniques». Un peu plus loin dans l'entretien, Roditi fait remarquer que « l'enseignement des techniques de la gravure n'entraîne pas » comme la pratique picturale, des « discussions au sujet de la nature et des objectifs de l'art et que , de plus, on attribue « à l'enseignement de la gravure un rôle presque secondaire où l'on se borne à des discussions de technique quasiment artisanale et non pas de sujet ou de style ». A cela Morandi répond : « C'est bien pour cette raison que, sous le régime fasciste, j'ai préféré enseigner la gravure ». (Publié

Son manque d'enthousiasme et la discrétion qu'il affichera à l'égard des réalités artistiques et politiques de son pays dans ces années 1930 à 1945 lui vaudront d'ailleurs d'attirer sur lui les suspicions de personnalités fascistes : en 1944, ces dernières l'accuseront d'entretenir des liens avec la résistance et le mettront en prison quelque temps.

Reprenons donc notre propos concernant l'extrait autobiographique publié le 18 février 1928 dans « l'Assalto » de Bologne et dans lequel Morandi nous livre son intérêt majeur pour les peintres tels Courbet, Corot, Fattori et Cézanne, qu'il considère comme « les dignes héritiers de la tradition picturale italienne. Quelles relations peut-il faire entre ces artistes aux tempéraments et styles fort différents ?

Tout d'abord, nous constatons qu'ils ont, tous les quatre, contribué à la grande mutation de l'art, au XIX<sup>e</sup> siècle ; lequel délaissa peu à peu les valeurs d'un idéal classique pour des préoccupations artistiques plus modernes. Ces artistes, à leur façon, ont vécu les grands bouleversements artistiques du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle qui virent l'avènement de la couleur ainsi que l'importance accordée aux phénomènes lumineux et à leur transposition dans l'espace pictural. Mieux encore, ils comptent parmi ceux qui ont revendiqué l'héritage culturel de leurs aînés et, cependant, fait preuve d'une réelle volonté de dépassement et d'innovation picturale. Ils se sont efforcés d'inscrire leur travail dans le respect et la continuité des styles et des « écoles » auxquelles ils référaient, tout en éprouvant le besoin d'une remise en cause des valeurs artistiques établies. C'est cela sans doute qui les réunit : une farouche volonté d'adhérer à leur temps par la recherche de l'innovation artistique tout en se voulant garant de valeur du passé légitime et fondateur. Ainsi en est-il de l'œuvre de Corot<sup>38</sup> qui, à travers les paysages baignés de lumière offre aux spectateurs une vision contemplative, hors du temps, à la fois « moderne » par le traitement suggestif de la couleur qui augure l'Impressionnisme et « Néoclassique » par le thème et l'ordonnancement de la composition. Nous noterons au passage combien est cruciale la transposition picturale de la lumière dont l'artiste analyse les délicatesses et les subtilités. De même peut-on considérer Gustave Courbet comme un artiste entretenant des liens parfois paradoxaux entre la représentation du réel et la tradition picturale. Ainsi chez lui, tout est question de structure et son attention se fixe sur ce qui doit être sciemment construit mais en même temps il s'intéresse à l'effet lumineux et s'attache à en exprimer l'intensité par l'opulence d'une pâte colorée dense et opaque. Quant à Giovanni Fattori<sup>39</sup>, membre des « Macchiaioli », nous signalerons ici seulement le fait qu'il abandonnera progressivement l'utilisation du clair-obscur spécifique à la modulation de la lumière sur le rendu des volumes et des chairs, dans ses toiles à l'atmosphère romantique, pour leur substituer

---

dans *Dialogue on Art*, Londres, Secker and Warbuc, 1960 ; Karen Wilkin, *Giorgio Morandi : œuvre, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p 155 et 157.

<sup>38</sup> Voir fiche Documents visuels N° 55 page 148

<sup>39</sup> Voir fiche Documents divers N° 57 page 172



des contrastes de tâches de lumière-couleur disposées en zone avec une grande précision.

Retenons donc, qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les changements dans le domaine de l'art pictural procèdent pour l'essentiel de la conquête de la lumière, de sa décomposition et de son interprétation par les moyens de la couleur. Ainsi les peintres vont-ils travailler « sur le motif » pour observer davantage les incidences de la lumière se posant sur les choses naturelles ; ainsi vont-ils peindre en extérieur pour éprouver plus encore le réel. Et paradoxalement, ce rapprochement physique du réel va les éloigner d'un rendu proprement réaliste : c'est à partir de la couleur et de la transposition picturale de la lumière du jour qu'advient l'innovation artistique.

Reste à présent le cas de Paul Cézanne que Morandi cite comme le quatrième « héritier de la glorieuse tradition italienne »... Nous allons reporter de quelques paragraphes notre argumentation à ce sujet parce qu'il nous semble nécessaire de terminer tout d'abord l'inventaire des événements biographiques qui se succèdent dans les premières années de la carrière de Morandi. Que le regard qui nous lit ne nous tienne pas rigueur d'un tel choix : l'influence qui sera celle de l'œuvre de Cézanne sur l'artiste italien nous semble suffisamment essentielle pour que nous prenions le temps, avant de nous y pencher, de revenir sur la chronologie des événements qui ont influé sur le cours de la carrière du maître de la nature morte italien. Nous dirons seulement qu'en l'œuvre de Cézanne, Morandi a vu le fruit d'une démarche toute entière concentrée sur la réalité ; fruit d'une pratique selon laquelle l'expérience picturale est révélée par une recherche de la vérité de l'objet: le questionnement artistique de Cézanne consiste en une analyse aigüe des formes de la nature perçues puis transposées dans la pâte colorée à travers « un mécanisme d'appropriation de l'objet qui se transforme en mécanisme de connaissance »<sup>40</sup>.

En 1910 et 1911, il se rend à la Biennale de Venise puis fait un voyage à Rome pour l'exposition internationale. Durant ces deux grandes manifestations il découvre des peintures de Monet, de Courbet, de Pissaro mais encore de Renoir, Henri Rousseau, Matisse, Braque, Picasso... Il y étudiera aussi avec une très grande attention une aquarelle de Paul Cézanne (première œuvre de cet artiste qu'il lui est donnée de voir autrement que par le biais d'une reproduction photographique). Cela le conforte dans ses opinions artistiques et tend à orienter son travail de peintre en direction d'un questionnement de la couleur et de la lumière. Ce choix délibérément assumé sera d'ailleurs l'une des principales causes de conflits latents avec ses professeurs de l'Académie de l'Art, lors de ses deux dernières années d'étude : ses premiers paysages datent de cette époque et sont manifestement emprunts de choix picturaux qui contredisent la formation académique dispensée alors par ses professeurs. Quant à la découverte des œuvres cubistes de Braque et de Picasso, elle ne fera qu'accroître son intérêt pour ce traitement novateur des espaces picturaux : il y reconnaîtra bien entendu une filiation avec les toiles peintes de Paul Cézanne, maître tant

---

<sup>40</sup> Claudia Gian Ferrari : « *Morandi et le Novecento italien* » in Michela Scolaro. *Giorgio Morandi*, Réunion des Musées Nationaux, musée Maillol/fondation Dina Vierny, Paris 1996 p 75

estimé et dont il reconnaît ouvertement l'influence. Nous allons y revenir très vite.

C'est durant cette même année 1911 qu'il apprend les techniques de la gravure à l'eau-forte. Cette découverte du métier de la gravure nous semble d'une importance capitale pour l'apprentissage artistique du jeune Morandi. En effet, au de-là du poste honorifique d'enseignant des techniques de gravure à l'académie des beaux arts de Bologne qu'il obtiendra en 1930 et qu'il conservera jusqu'en 1956, nous voyons dans son apprentissage du métier de graveur, bien autre chose : il tirera parti de ces approches techniques pour approfondir et acquérir une compréhension des traitements picturaux symptomatiques des œuvres de Cézanne. Nous décelons de la part de Morandi, dans ses productions gravées des années 1912 à 1916, une volonté pugnace de se rapprocher des aspects singuliers qu'il entrevoit, d'évidence, dans les reproductions des peintures du maître de Provence : notre jeune artiste bolognais cherche à mettre en œuvre des structures formelles et spatiales qui réfèrent à l'œuvre de la dernière période de Cézanne – nous précisons, qu'en ces années 1911 et 1912, Morandi n'a de connaissance de l'œuvre de Cézanne que par l'intermédiaire d'une observation de l'aquarelle présentée lors de l'exposition internationale de Rome et surtout par quelques reproductions en noir et blanc, observées dans des revues telle « La voce » ou dans des ouvrages plus conséquents comme celui de Vittorio Pica : « *Les impressionnistes français* » qu'il possédait depuis 1908-1909.

De notre point de vue, ces techniques de gravure au trait favoriseront une nouvelle écriture plastique par laquelle il cherchera à reproduire les effets d'imbrication des formes et des plans décelés dans les reproductions noir et blanc des œuvres du maître d'Aix en Provence. Il suffit de regarder l'une de ses premières gravures à l'eau forte « Le pont de la Savena à Bologne »<sup>41</sup>, de 1912, pour constater combien elle peut s'avérer visuellement proche du rendu photographique en noir et blanc des œuvres de Cézanne : les emboîtements des formes et des plans sombres formant le paysage d'Emilie sont constitués d'une trame de traits incisés dans divers sens verticaux et obliques, sur toute la partie médiane inférieure du support papier. Le jeu de hachures formées d'incidences graphiques plus ou moins rapprochées laisse entrevoir un écheveau de traits orientés de façons diverses et forme une structure graphique qui suggère à l'arrière plan les collines et les habitations. Cette apparence frontale des zones hachurées fortement prononcées et proposant toutefois une gamme de gris très restreinte, favorise l'effondrement visuel des entités reconnaissables dans l'image gravée et l'éparpillement relativement uniforme des zones éclairées. Cet agencement de pans qui s'imbriquent les uns aux autres fait écho à l'aspect « maçonné » des toiles de Cézanne : les jeux de contrastes ainsi obtenus par les entrelacs de hachures verticales et obliques, plus ou moins denses et éparses sur la partie médiane basse de l'image induit un maillage en clair et sombre de l'espace représenté et n'autorise pas une perception visuelle précise d'une source de lumière bien localisée. Cela participe de l'aplatissement du champ en profondeur qui se trouve contrarié seulement par la représentation en perspective du pont sur la droite – toutefois celui-ci semble accuser un

---

<sup>41</sup> Voir fiche Morandi N° 6 page 171

certain redressement du plan de son assise et révéler ainsi une divergence de point de vue dans la perception du lointain et du proche. Cette approche de l'espace représenté nous semble, d'évidence, renvoyer à la démarche du peintre de la Sainte Victoire et nous voulons y voir les prémices d'une recherche picturale propre à Morandi qui se donnera pour but de recréer dans l'espace de la peinture un équivalent plastique à ce que Jean Pierre Mourey nomme « la saillie du réel ».<sup>42</sup>

Nous repérons d'ailleurs dans les quelques œuvres picturales de jeunesse que l'artiste bolognais n'a pas détruites, un traitement plastique de la couleur produisant un effet de surface relativement similaire à celui de ses gravures; lesquels s'avèrent foncièrement plus graphiques. Ses peintures témoignent de l'influence considérable que les recherches de Cézanne ont eue sur le jeune peintre d'Emilie. Il suffit de se référer à des œuvres telles les deux « Paysages »<sup>43</sup> de 1913 pour prendre la mesure des incidences que purent avoir sur son œuvre, le travail novateur de Cézanne : on peut y observer d'une part l'aplatissement du champ en profondeur obtenu par le truchement de la gamme chromatique extrêmement réduite et l'emploi d'une touche saccadée formant des empâtements hachurés selon divers sens. D'autre part, on y distingue l'émergence des gradients de surface et du « bruit » que trahit la lumière incidente se posant sur l'épiderme chromatique et sur les zones non peintes. De même, on assiste au redressement des plans qui obligent à une nouvelle perception des assises horizontales ainsi qu'à l'accentuation par les contrastes colorés des arêtes verticales de certaines figures censées traduire l'étendue en profondeur. A cela s'ajoute logiquement une visée perceptive conjuguant les divers points de vue contradictoires.

Voilà, à notre avis, ce que retiendra le jeune Morandi de l'œuvre de Cézanne et qui l'influencera dès les premières années de sa carrière. Toutefois, il

---

<sup>42</sup> Remarque : nous reprenons ici les propos que nous avons déjà portés à l'attention de notre lecteur lors du premier chapitre. Nous voulons insister sur cet aspect de la démarche artistique de Cézanne qui consiste en une tentative « de germiner » avec le réel, de s'y confronter, de s'y fondre par un travail « sur le motif ». Certes, si l'on se réfère aux œuvres de la maturité de Morandi, on peut constater, tant dans son attitude face au modèle que dans sa méthode de production, qu'il diverge quelque peu du travail de Cézanne. Nous aurons à nous en expliquer ultérieurement. Cependant, dans ses années d'apprentissage, le jeune Morandi retiendra l'essentiel de la démarche du peintre aixois. A ce sujet, nous relatons ici les propos de Jean Pierre Mourey par lesquels ce dernier rend explicite les termes de « saillie du réel » et caractérise l'attitude artistique singulière de Cézanne aux prises avec la transcription sur la toile des montagnes de la Sainte Victoire, en Provence : « [...] Saisir le roc, le tronc, le tourbillon des eaux dans leurs intensités propres, comme le résultat de tensions, d'énergies. Percevoir, percevoir et voir la nature naturante et que ces intensités retombent dans la toile, que la densité du réel soit et saille dans la toile. Réaliser un morceau de nature, selon le mot de Cézanne. [...] Capter [...] Mais cette captation n'est jamais facile, d'où un travail aigu sur le motif, la reprise du même sujet [...] moment risqué de la réalisation [...] Je la nommerai la saillie du réel. » (J. P. Mourey. *Le vif de la sensation*, CIEREC. Université de Saint-Etienne. 1993, p. 57)... Et de poursuivre son argumentation quelques lignes après : « mais cette saillie du réel en une sensation [...] doit, en peinture, se doubler d'une autre : la saillie de la matière picturale de sorte qu'elle vaille pour la première saillie. Saillie du réel dans la sensation, saillie de la matière picturale » (p 58).

<sup>43</sup> Voir fiche Morandi N°2 page 165

nous faut préciser que cette influence, si prononcée durant la jeunesse (et surtout avant 1916), n'opèrera pas forcément selon un mode direct : Morandi s'intéressera aussi au travail des cubistes tels Braque et Picasso, dont il aura pu voir des peintures à l'exposition internationale de Rome. Il retrouvera de façon indirecte, en observant et en étudiant leurs réalisations plastiques, les éléments constitutifs de la structure formelle et chromatique caractérisant l'espace pictural Cézannien.<sup>44</sup>

Pour conclure ce paragraphe, nous dirons que Cézanne, travaillant « sur le motif » et portant toute son attention visuelle sur les éléments constitutifs du réel, en un mouvement qui se veut la « saisie d'un morceau de nature dans l'enveloppement aigu d'un regard »<sup>45</sup> sera pour Morandi, tout au long de sa carrière, une source d'inspiration, un « maître à penser » respectueux des valeurs humaines, auquel il reconnaît une recherche plastique qui se devait de rompre avec la pensée figurative d'alors. Plus encore, il fut pour Morandi un modèle d'excellence ayant forcé l'admiration des jeunes générations en engageant méthodiquement une conception de l'espace pictural en totale rupture avec la pensée établie et la perception convenue de son époque. Pour ne reprendre que très partiellement les propos d'Hubert Damisch à ce sujet : « La rupture décisive interviendra avec les dernières œuvres de Cézanne, où, dans les lacunes, les manques de l'image, la toile elle-même impose l'évidence de sa matérialité, tandis que la prise en considération de la surface plane du tableau l'emporte, sans retour possible, sur la recherche de l'illusion de profondeur. C'est par ce déplacement de l'image, proposée à l'imagination, au tableau offert comme tel à la perception, plus encore que par la déconstruction de l'espace traditionnel qui aura été le moyen de ce déplacement, que l'œuvre de Cézanne prend, au détour du XX<sup>ème</sup> siècle, figure de coupure ».<sup>46</sup>

Nous retiendrons cela même qui nous apparaît dans les peintures du jeune artiste bolognais de 1911 à 1915 ; nous le repérons aussi, mais s'affirmant de façon plus subtile, dans la grande majorité des œuvres produites à partir du milieu des années 1920 et plus encore dans les toiles réalisées au cours des deux dernières décennies de sa longue carrière.

Nous passerons sous silence, pour l'économie de notre réflexion, les diverses incidences qu'ont pu avoir durant ses années d'apprentissage la découverte des peintures de Seurat, Derain, Henri Rousseau et Soffici, son influent ami. Cependant, nous ne pouvons pas faire abstraction de cette surprenante période de deux ans qui caractérise la recherche picturale « métaphysique » de cet artiste ; période durant laquelle, Morandi donnera l'impression de tourner très fortement le dos aux conceptions de l'espace pictural tant recherchées auparavant.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Voir fiches Morandi N°2 et N°3 page 165 et 166

<sup>45</sup> Jean Pierre Mourey. *le vif de la sensation*. Saint-Etienne. CIEREC. Université Jean Monnet. 1993 ; p.62

<sup>46</sup> Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris. Seuil. 1972. p 313

<sup>47</sup> Remarque : A ce sujet, il est bon de se référer au texte éclairant de Karen Wilkin qui constate combien peut paraître surprenant ce moment de la vie artistique de Morandi. Nous citons : « En un sens, la série suivante de peintures de Morandi, ses tableaux soi-disant

Mais avant de nous arrêter sur les années qui furent celles de la réalisation de ses natures mortes « métaphysiques »<sup>48</sup>, précisons qu'entre le printemps 1915 et la fin de l'année 1917, Morandi vivra des heures difficiles : il sera appelé sous les drapeaux et affecté au deuxième régiment de grenadiers de Parme. Il ne parviendra pas à s'y intégrer et tombera en dépression nerveuse quelques mois après. Il sera réformé. Sa maladie persistera jusqu'à l'hiver 1917. Lamberto Vitali nous rapporte dans sa monographie<sup>49</sup> de 1965 que, durant ces deux années, l'artiste détruisit beaucoup de ses productions. Il cessa même toute activité de gravure jusqu'au début des années 1920.

Un évènement de 1916, ou du début de l'année 1917, nous semble toutefois devoir être relaté ici parce qu'il peut s'avérer d'une certaine importance pour comprendre ce qui adviendra dans le travail pictural de Morandi durant les années 1918 et 1919. Il peut être d'un grand secours pour éclairer le changement manifeste qui s'opérera dans la démarche créative de notre peintre durant ces deux années. De quoi s'agit-il ? L'écrivain et ami Raimondi qui côtoie le peintre durant ces années difficiles et lui rend régulièrement visite, lui apporte un exemplaire de la revue *Soirées de Paris* que lui a envoyée Guillaume Apollinaire. Dans cet ouvrage, Morandi aura l'opportunité de découvrir et d'observer attentivement les reproductions en noir et blanc des reliefs éphémères que Picasso avait construits sur la porte de son atelier parisien.

Ces assemblages intitulés « Nature morte » ou « Guitare et bouteille »<sup>50</sup> et exécutés durant les années 1913 et 1914, semblent issus d'un bricolage fragile alliant à la peinture divers petits matériaux recyclés. Il ne s'agit pas d'œuvres d'art au sens noble du terme s'affirmant en tant qu'artefacts artistiques socialement définis, autonomes et transmissibles. Pour ne reprendre ici que le propos de Paolo Fossati<sup>51</sup>, ces reliefs « appartiennent à une sorte de territoire du vide entre peinture, sculpture et bricolage domestique. Picasso fixe sur la porte de son atelier des papiers, des feuilles, des rubans. Ils prolifèrent et se soulèvent, ils penchent, ils envahissent, ils deviennent non seulement des signes et des surfaces, mais aussi des volumes, des épaisseurs. De la feuille, du pli, jaillissent la bouteille, la

---

métaphysiques, constitue une aberration dans l'évolution de son approche personnelle. En fait, ses liens mêmes avec les artistes désignés par l'appellation « école métaphysique » (incluant Carrà, De Chirico et son frère Alberto Giovanni) sont en soi problématiques, mais il est indéniable que Morandi a entretenu des relations, aussi brèves que réelles, avec ce mouvement. [...] Les années, au cours desquelles il réalisa ses quelques natures mortes métaphysiques, marquent une de ces rares périodes où il fut effectivement lié avec un groupe précis d'artistes d'avant-garde. » In Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Ed Hazan. Paris 2007. p 78

<sup>48</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 38 p. 90

<sup>49</sup> Lamberto Vitali. *Giorgio Morandi, pittore*, Milan, Edizioni del Milione, 1965

<sup>50</sup> Voir Fiches Pablo Picasso N° 2 et 3 pages 167 et 168

<sup>51</sup> Paolo Fossati. *catalogue Morandi*. Paris, Ed Musée Maillol/ Fondation Dina Vierny. 1995, p 47 et 48



guitare, la table, dans un feu d'artifices de manipulations». Il s'agit, en fait, de productions plastiques que l'artiste démontrera quelques temps après les prises de vue photographiques destinées à être reproduites dans la revue *Soirées de Paris* : réalisations artistiques éphémères donc, qui ne font qu'accentuer précisément l'importance que Picasso accorde à la manipulation et à la suggestion opérationnelle. Toutefois, il nous faut entrevoir ici un autre aspect de l'artefact : il œuvre à la propension de la figure peinte dans l'espace réel. Il y a du vide et du plein dans ces reliefs ! Des vides et des pleins qui créent une profondeur physiquement appréhendable : un entour révélé au devant de l'œuvre et participant de l'objet construit – nous aurons l'occasion de revenir dessus. Le spectateur est face à un réceptacle dont les arêtes saillantes forment un imbroglio de feuilles, de cordes et de cartons assemblés. Il est question, ici, d'un bricolage, d'une association de matériaux hétéroclites et peints formant un étonnant objet, une sorte de « tableau-relief » : le regard scrute un artefact issu d'une démarche de peintre, opérant dans l'espace 3D et dont les surfaces formant assises et figures s'interpénètrent, s'entrecroisent, s'entrechoquent et se structurent mutuellement jusqu'à parvenir à une distribution plastique stable, verticale et parfaitement réglée.

C'est, nous semble-t-il, ce que dénoteront les images photographiques reproduites dans la revue *Soirées de Paris* et que Morandi pourra observer très attentivement quelques années plus tard lorsque l'écrivain Giuseppe Raimondi lui en donnera un exemplaire.

Cependant, nous devons préciser quelques points à ce sujet : ce que verra le maître de Bologne dans ce document ne consistera pas en des reliefs concrètement appréhendables du point de vue de la perception tactile mais seulement d'une restitution photographique de ces derniers. Nulle avancée concrète vers l'en-face, pourrait-on constater à la vue de ces illustrations. Les éléments formels n'accusent véritablement aucun retrait susceptible de se traduire par une profondeur physique palpable. Les surfaces agencées ne mettent pas en exergue une construction se déployant dans l'espace du spectateur et révélant les strates de matériaux solidarisés. Pas davantage de corps solides s'interpénétrant et s'occultant les uns les autres, ni de superpositions de feuilles pliées à des fins d'aménagement des creux et des bosses : ce que Morandi observe n'est qu'une illustration photographique du relief. Il n'est question, ici, que d'images : Morandi n'observe en vérité que des reproductions restituant de façon convaincante, sur une surface plate de papier sensible ou imprimé, les apparences des reliefs transcrites au travers du « filtre » photographique. Ce dont il s'agit ne peut se prévaloir d'autre chose que de sa réalité d'image reproduisant par analogie les aspects visuels d'objets réels photographiés. Bref, ce que peut étudier Morandi, ce qu'il peut soumettre à son regard de peintre, n'est qu'un objet matériel plat formé d'une feuille de papier sur la surface duquel est rendue visible la représentation en deux dimensions d'un artefact artistique construit en 3D : ce n'est qu'une illustration photographique de laquelle peut être déduite l'idée d'un objet construit soumis aux aléas d'une lumière photographique qui en définit pleinement le relief, les plans et la profondeur.

Nous insistons ! Morandi découvre en 1916, peut-être même seulement en début 1917, dans un des numéros de la revue *Soirées de Paris* que lui apporte son ami Raimondi, les illustrations photographiques des reliefs de

1913 de Picasso. Il y décèle bien autre chose que la seule apparence visuelle, restituée par les moyens photographiques, d'un assemblage en 3D se voulant l'affirmation d'un formalisme qui désormais s'appliquerait à rechercher les conditions d'émancipation de la peinture vers une autonomie qu'elle ne posséderait pas encore. Il y trouve aussi un « rendu photographique » qui implique le phénomène lumineux et qui soumet la composition aux lois de la lumière et de la surface : dans l'image photographique, « la distribution régulière de la lumière soumet la composition à une vision hagarde, comme ce qui arrive à ce qui n'est ni peinture, ni sculpture, mais qui, pour nous, ne perd pas en poésie, mais y gagne encore, par une singulière énergie qui émane de la spéciosité des couleurs et des lumières de la structure physique »<sup>52</sup>. Non seulement ces assemblages polychromes se trouvent retranscrits en noir et blanc sur du papier d'imprimerie mais ce qu'ils révèlent en leur état de reproduction photographique témoigne du rôle prépondérant de la lumière: elle accentue, dans l'image, la structure solide et verticale qui compose les figures et contribue à situer les différents plans se succédant dans le champ en profondeur. Ce que voit Morandi n'est autre que des reliefs retranscrits selon le mode photographique et dont les figures reproduites se trouvent indéniablement soumises au « plan de représentation » tel que le définit Louis Marin : la quatrième paroi « frontale » parfaitement transparente du cube scénographique à travers laquelle le regardeur aperçoit l'objet de sa vision<sup>53</sup>. Ce qui lui est donné de voir ne se constitue plus en un corps physique formant des saillies et des arêtes mais seulement en une surface plane traduisant par le biais des tons noirs, blancs et gris, l'apparente profondeur de champ induite par les reliefs photographiés. Il ne s'agit plus de volumes mais d'une surface de papier brillante formant « le plan de représentation ».

Ce dernier laisse entrevoir un agencement de tons gris aux valeurs claires et sombres décrivant l'apparence, et seulement l'apparence, d'objets construits. Ainsi pouvons-nous supposer qu'en vertu de l'intérêt que Giorgio Morandi porte aux œuvres des artistes du Quattrocento et plus généralement de l'art classique, la vue de ces photographies restituant des volumes et des formes soumis à l'incidence lumineuse et se situant derrière le « plan de

---

<sup>52</sup> Paolo Fassoti, « *Maturité de Morandi* ». In *Catalogue Giorgio Morandi*. Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Paris. 1996. P47

<sup>53</sup> Remarque : Louis Marin, dans sa très éclairante étude « *Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures* », définit le plan de représentation comme le « deuxième élément de cadrage de la représentation qui se déploie « all over », de bord à bord, de gauche à droite, du haut en bas, sur toute l'œuvre, d'autant plus oublié qu'il est parfaitement transparent, quatrième paroi « frontale » du cube scénographique, celle qu'évoque Michael Fried à propos de Diderot qui demandait qu'on la supposât sur la scène pour que les figures du récit s'y comportassent comme si elles n'étaient pas regardées, en représentation et dans la représentation, présentes totalement à leurs actes ». Nous retrouverons dans l'œuvre et le discours de Georges Segal quelques points de vue similaires qui nous permettront d'appréhender cette part de l'espace visuel participant de l'œuvre et dont nous prenons que très rarement conscience lors de nos visées perceptives : « l'en-face ».

Louis Marin : « *Le cadre de représentation et quelques-unes de ses figures* » in *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne N°24, Art de voir, Art de décrire 2*, centre Georges Pompidou, Paris, 1988, P 65

représentation » a pu attirer son attention : la lumière joue un rôle d'autant plus prépondérant dans l'ordonnement des volumes dans l'espace de représentation qu'il s'agit, ici, d'une prise de vue photographique restituant un relief en 3D soumis à l'éclairage direct.

Ce qui est manifeste en ces images, au-delà de la reconnaissance visuelle des reliefs, c'est donc la lumière ! A la fois incidente et représentée : la lumière du jour qui, certes, caresse le papier et favorise les brillances mais aussi la lumière représentée derrière le « plan de représentation » qui accentue les facettes des objets imbriquées les unes aux autres. Une lumière, donc, qui modèle les volumes et les parois frontales des figures reconstruites : lumière inhérente à la reproduction photographique qui vient décrire les apparences des choses, qui vient révéler des creux, accuser les tranchants des arêtes saillantes, investir chaque plan qui s'échelonne jusqu'au mur supposé plus en recul...mur que l'on aperçoit à l'arrière-plan dans l'image, qui clôt l'espace par une zone claire, uniforme et sans distinction aucune du moindre événement représentationnel.

Mieux encore ! Morandi observe les effets lumineux qui saillent sur les objets photographiés, qui orientent la vision et accentuent la verticalité structurelle des figures, les faisant se détacher et s'isoler sur un fond neutre : là, en ces images observées, en ces surfaces régies par les lois mécaniques de l'enregistrement photographique, l'ombre et la lumière sont obtenues par le jeu des contrastes de valeur et d'intensité qui fait apparaître un espace indéfinissable ; un espace d'autant plus indéfinissable qu'il découle d'une recherche artistique novatrice (celle de Picasso) et renvoie, de fait, à un objet peu ordinaire, peu identifiable analogiquement aux modèles réels auxquels il est sensé référer (la guitare, la bouteille ou la table).

Certes cela n'est pas une trouvaille pour le jeune peintre qui s'intéresse tout autant aux maîtres anciens qu'à Cézanne mais ces reliefs (ou plus exactement ces reproductions photographiques des assemblages frontaux de Picasso) le confortent dans sa quête d'une écriture picturale singulière visant à régler de manière adéquate la profondeur et la lumière : non seulement ces reliefs photographiés rendent compte d'un travail pictural dans l'espace 3D qui s'y affirme en tant qu'entour mais leur état d'objets reproduits par les moyens de la photographie accentue de façon importante les jeux d'ombre et de lumière, les contrastes chromatiques entre les diverses surfaces emboîtées. L'espace y est défini et traduit sous le flux lumineux en zones claires saillantes et en arrière-plans plus diffus ou contrastés, et partiellement occultés. Les reproductions des œuvres du maître du cubisme se donnent à l'esprit de Morandi dans toute leur vérité d'image : objets visuels pourvus d'un « plan de représentation » derrière lequel se théâtralise, se déploie un espace énigmatique où les figures dénotées n'existent que par le jeu subtil et efficient des valeurs chromatiques modulées par la lumière.

Cela, Morandi le retiendra plus encore que l'ingéniosité novatrice dont aura fait preuve Picasso en réalisant ses fragiles assemblages (Lesquels d'ailleurs ne devaient se donner au regard que l'instant de quelques prises de vue photographiques). C'est en tout cas ce que nous pouvons supposer : l'observation que Morandi aura pu faire, en début 1917, des reproductions photographiques des reliefs de Picasso insérées dans les pages de la revue « Soirées de Paris », ont fortement contribué à la constitution du vocabulaire pictural du maître de Bologne ; vocabulaire qui nécessitera

encore quelques années pour s'affirmer et se singulariser mais dont il fera usage dès 1918 dans ses premières peintures « métaphysiques »... Par la suite, et après 1920, son langage pictural renouera avec la structure spatiale des œuvres de Cézanne mais tiendra compte aussi du rôle essentiel que peut jouer le « plan de représentation » derrière lequel peuvent se nouer la lumière et l'espace en profondeur<sup>54</sup>.

Durant toute son existence, il ne cessera de chercher à transposer sur la toile les relations infimes que peuvent entretenir sous le flux de la lumière du jour des objets disposés les uns à côté des autres dans un espace restreint, indéfini et neutre. Mais à partir de l'analyse attentive et lucide de la réalité quotidienne et à travers le travail conceptuel de transposition, Morandi parvient à recréer une peinture qui adhère pleinement aux données du réel. Il réussit « à concevoir l'art comme évidence dégagée de toute représentation naturelle, même s'il se sert constamment de l'image suggérée par l'expérience »<sup>55</sup>.

Le fait biographique que nous venons de relater peut paraître somme toute bien banal. Mais nous le voulons susceptible d'expliquer en partie l'attrait grandissant du jeune Morandi pour les questions fondamentales de la transposition dans l'espace pictural du « fait lumineux » ainsi que de l'intérêt qu'il accordera toute sa vie durant à la réception visuelle des objets soumis à la lumière du jour.

Nous voici presque parvenus au terme de notre réflexion concernant les références artistiques qui ont pu influencer sur le travail de Giorgio Morandi. Il nous reste à formuler quelques remarques sur les années 1918-1919, durant lesquelles il réalisa ses Natures mortes « métaphysiques »<sup>56</sup> puis sur la décennie suivante qui témoigne d'un art parvenu à sa maturité.

---

<sup>54</sup> Remarque : Nous ne considérons pas pour autant que la découverte fortuite des reproductions des reliefs de Picasso ait pu être l'élément déclenchant de toute sa recherche picturale à venir : la passion qu'il portait ouvertement à l'œuvre de Cézanne depuis 1909, l'intérêt qu'il manifestait pour les tableaux des maîtres anciens tels Giotto, Masaccio, Uccello et Piero della Francesca (et ultérieurement pour Courbet, Corot et Chardin), les différentes expositions qu'il avait pu voir entre 1910 et 1920 (dont nous avons relaté précédemment les événements) ont contribué de façon capitale à l'élaboration de sa manière de peindre. De même, nous faut-il tenir pour essentiel, aussi, ses lectures nombreuses de livres d'art (notamment sur l'impressionnisme) ainsi que les articles de Soffici, dans la revue « *La voce* », illustrés de reproductions d'œuvres picturales telles celles de Seurat, Derain ou le douanier Rousseau... Tout cela participe d'évidence à la constitution de son esprit critique et à l'émergence d'une conception artistique toute personnelle. Tous ces éléments biographiques qui ponctuent la jeune carrière de l'artiste ont influé indéniablement sur sa manière de concevoir le métier de peintre : Morandi aura cherché toute sa vie durant, « l'équilibre difficile entre l'effusion du réel et le contrôle de la raison, entre l'objectivité qui se dérobe et la subjectivité qui se presse » ( Jean Leymarie.- catalogue Giorgio Morandi. Musée National d'Art Moderne, Paris. 1971. préface non paginée).

<sup>55</sup> Stefania Massari. Catalogue Giorgio Morandi. Musée des Beaux Arts de Lyon. 1978. Non paginé

<sup>56</sup> Remarque : cette dénomination « peinture métaphysique » fut donnée par Carlo Carrà pour qualifier une recherche picturale qui conférerait une vie intérieure et symbolique aux objets baignant dans une atmosphère mystérieuse. Cette terminologie est communément employée aujourd'hui pour parler des œuvres singulières produites par Carrà, Savinio et De Chirico entre 1917 et 1921, ainsi que pour qualifier les 8 natures mortes exécutées par

Cette période de la jeune carrière de Morandi nous semble très symptomatique du besoin qu'il éprouvait de se lier aux protagonistes de l'art du moment tout en refusant d'avoir partie prenante dans une quelconque idéologie picturale : un tempérament solitaire et un besoin d'indépendance intellectuelle l'auront toujours amené à se méfier et à se détourner rapidement des consensus théoriques et artistiques que prônaient activement les successives Avant-Gardes... Nous devons d'ailleurs nous rappeler qu'il avait déjà effectué durant le printemps 1913 et l'année 1914, quelques brefs rapprochements avec les artistes futuristes tels Boccioni et Carlo Carrà ; qu'il avait participé à quelques unes de leurs manifestations (notamment la première exposition « Libera Futurista » à la galerie Sprovieri de Rome en Avril 1914). L'intérêt qu'il porta à la vie du groupe ne fut en soi que très partiel et se résuma pour l'essentiel à l'accrochage de ses peintures lors d'expositions collectives telle celle de l'hôtel Baglioni de Bologne en mars 1914. Les correspondances ou les affinités artistiques qu'on eut voulu chercher entre ses œuvres et l'esthétique futuriste furent somme toute embarrassantes : on voit naître encore aujourd'hui quelques critiques qui risquent le qualificatif ambigu de « cubo-futuriste » pour caractériser les réalisations picturales de Morandi de l'année 1914 et ainsi justifier, d'une part, le lien supposé entrevu avec les peintures futuristes et d'autre part, le fait historique de sa présence aux premières expositions marquantes du groupe. Notre point de vue est tout autre : nous pensons qu'en aucune façon la relation entre le futurisme et l'œuvre de Morandi ne peut s'appréhender sur des critères d'ordre esthétique, ou même sur des problématiques purement artistiques. Morandi, nous l'avons vu, est à cette époque bien trop préoccupé par des enjeux plastiques découlant des recherches des cubistes transalpins sur l'espace pictural et par la « leçon » de Cézanne, pour s'inscrire autrement qu'en faux vis-à-vis des problématiques plastiques soulevées par le mouvement artistique de Marinetti. Bref, la démarche de Morandi n'œuvre pas dans le sens d'une adhésion, même d'apparence, avec le courant artistique auquel il s'est volontairement associé quelques temps. La question nous vient dès lors de se demander pourquoi une telle association, une telle participation aux événements futuristes ? Nous répondrons qu'il n'est d'expérience artistique pleinement assumée et positive pour un jeune artiste qu'à la condition d'une reconnaissance par ses pairs du travail accompli ; même si cette reconnaissance ne se manifeste que de manière implicite ou indirecte. Nous dirons, de plus, que pour le jeune peintre désireux de parvenir à l'accomplissement de son œuvre en devenir, il n'y a de sens social dans l'activité artistique qu'en tenant compte du regard

---

Morandi en 1918 et 1919. Cependant bien qu'acceptée et souvent utilisée à cette fin dans les discours critiques de notre modernité, les termes « peinture métaphysique » ne sont pas attachés à un mouvement ou à une école. Ils ne correspondent pas de façon précise à une doctrine... disons seulement, pour faire succinct, que cette dénomination « peinture métaphysique » s'appliquait à un groupe restreint d'artistes qui refusaient d'orienter leur démarche plastique vers une recherche purement formelle et voulaient représenter ce qu'il y a au-delà de l'apparence physique de la réalité, au-delà de l'expérience des sens : « les images désormais familières de la peinture métaphysique – Mannequins, bustes de modiste, instruments de dessin, ect. – n'étaient pas de simples objets, mais des substituts de la figure humaine et de l'activité humaine, des remplaçants proches de la réalité, c'est-à-dire des objets méta-physiques ». In Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Hazan, Paris, 2007. P 82



d'autrui, qu'en tirant profit de la confrontation de son œuvre naissante avec ce qu'il reconnaît ou suppose lui-même comme participant d'un intérêt artistique et social déjà établi. Notre avis est que Morandi pris d'un naturel besoin de connaissances et de découvertes, mais aussi de reconnaissance, saisit les opportunités qui le font se lier à Boccioni et Carlo Carrà, artistes futuristes jouissant d'une certaine renommée et d'une légitime réputation de peintres novateurs en cette première moitié des années 1910. La suite de l'histoire est connue et veut qu'il y eut une réelle affection, une amitié durable entre Carlo Carrà et Giorgio Morandi ; et qu'après un certain temps passé à peindre selon les préceptes futuristes, Carrà s'engagea dans une nouvelle recherche avant-gardiste : « la scuola metafisica ».

Circonstance de la vie ou hasard de l'existence, le fait est qu'en fin de cette année 1917, Morandi sort à peine d'une longue épreuve physique et morale que lui a affligée sa grave maladie. Il a cessé ses activités de gravure, peint relativement peu et se trouve d'un point de vue psychologique profondément en crise : pour renouer avec la santé, il lui faut rompre l'isolement qui est le sien, lier des contacts avec ses collègues qui ne sont autres que les artistes italiens d'avant-garde auxquels nous venons de faire allusion, et se rassurer auprès de ses pairs dont il connaît la bienveillance à son égard. C'est chose faite dès le printemps de l'année suivante où ses amis Raimondi, Clemente Rebora et Riccardo Bacchelli, fondateur de la revue littéraire et poétique *La Raccolta*, publie des reproductions de ses œuvres au côtés de celles de Carrà, de Chirico et de Savinio. Cette revue, malgré sa très courte existence et seulement une demi-douzaine de parutions entre 1918 et 1919, constitua une tribune non négligeable pour les adhérents de la mouvance « Métaphysique ». Elle joua un rôle non moins capital dans la diffusion des idées fondatrices de ce « mouvement » artistique éphémère pour lequel « les choses, mêmes les plus ordinaires, pouvaient remplir la fonction de métaphore puissante de thèmes majeurs, et que les objets du quotidien pouvaient signifier beaucoup plus qu'ils n'en avaient l'air aux yeux d'un observateur distrait. Le rôle de l'artiste, en fait, était de révéler ces significations plus élevées, de saisir les répercussions qui transcendaient cette simple apparence physique, bref, de remplir la fonction de voyant »<sup>57</sup>. Morandi, dès lors s'engagera davantage dans cette recherche picturale qualifiée de « Métaphysique » et épousera d'une certaine manière, les conceptions artistiques de ses amis Carlo Carrà, de Chirico et Savinio. En novembre de la même année, il signe un contrat avec Mario Broglio, alors directeur de la publication « Valori plastici » et grand promoteur du courant « métaphysique ». Cette revue s'orienta rapidement vers la défense de l'Art italien du Quattrocento (ce qui, par ailleurs, ne pouvait que convenir à Morandi) et apporte son soutien inconditionnel aux idéaux de la « scuola metafisica » : elle s'en fera l'écho et prônera les valeurs d'ordre et de rigueur picturale qui se devaient d'être au service d'une recherche de significations profondes et symboliques des formes référant à la mélancolie d'un monde énigmatique et inquiétant. Toutefois, si les œuvres de Morandi de cette période justifient l'emploi du prédicat « peinture métaphysique », nous soulignerons pour achever ce propos, qu'il y a toujours eu une grande divergence de point de vue entre la conception de Morandi et celle de Chirico. En effet, pour ce dernier, le tableau est assimilé à une construction

---

<sup>57</sup> Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007. p 82

métaphysique allusive et foncièrement symbolique alors que pour Morandi, les œuvres ne demeurent rien d'autre que des natures mortes. C'est en tout cas ce qu'il affirmera lors d'un entretien avec Stephen Haller, dans les dernières années de sa vie<sup>58</sup>.

Dans les œuvres postérieures à la recherche « métaphysique », Morandi retrouvera les préceptes d'une peinture matérialiste héritée de l'esprit d'un Cézanne dans laquelle le rôle de la lumière et ses incidences sur l'espace représenté se révéleront d'une extrême importance. Les peintures de 1921, 1922 et 1929 (« Nature morte » (Vitali cat. 58) et « Paysage »<sup>59</sup> (Vitali cat. 66) de 1921, la « Nature morte » (Vitali cat. 72) de 1922, ou encore la « Nature morte » (Vitali cat. 146) et la « Nature morte »<sup>60</sup> (Vitali cat. 140) de 1929) rompent tout aussi brutalement que définitivement avec l'univers énigmatique et théâtralisé des productions des années 1918-1919. Portons notre attention sur la « Nature morte »<sup>61</sup> (Vitali cat. 140) de 1929 : dans cette réalisation picturale, Morandi semble faire la synthèse plastique des recherches chromatiques entamées dès 1914. Il se joue d'une part, de la pâte colorée généreusement nourrie qu'il dépose, selon un touché hésitant mais maîtrisé, suggérant les objets éclairés et les ombres portées. D'autre part, il organise les plans rabattus de la table et de l'entour qui laissent affleurer sur l'épiderme de la peinture les brillances et les gradients de surfaces. Il met en œuvre le jeu diffus des couleurs proches et fondues, créant un « tremblé » lumineux de la surface. Il accorde ainsi magistralement l'entour aux figures, donnant une plus grande proximité et une plus grande cohérence plastique à l'image peinte... Une synthèse, avons-nous dit, par laquelle s'opère sur la toile la dualité perceptive qui caractérisera toute sa production à venir, faisant du tableau un objet ambigu où la lumière, à la fois incidente et représentée, prédomine ; synthèse par laquelle l'œuvre peinte se fait l'objet réel induisant pour le spectateur une façon de percevoir l'espace et le temps dans une autre durée que celles qui viennent de la vision directe.

---

<sup>58</sup> Conversation qu'il eut dans son propre atelier de Grimazza durant l'été 1964, peu de temps avant sa mort. Confère : Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007, P 84.

<sup>59</sup> Voir Fiches Giorgio Morandi N° 5 et 6 pages 170 et 171

<sup>60</sup> Voir fiches Giorgio Morandi N°4 et 5 pages 169 et 170

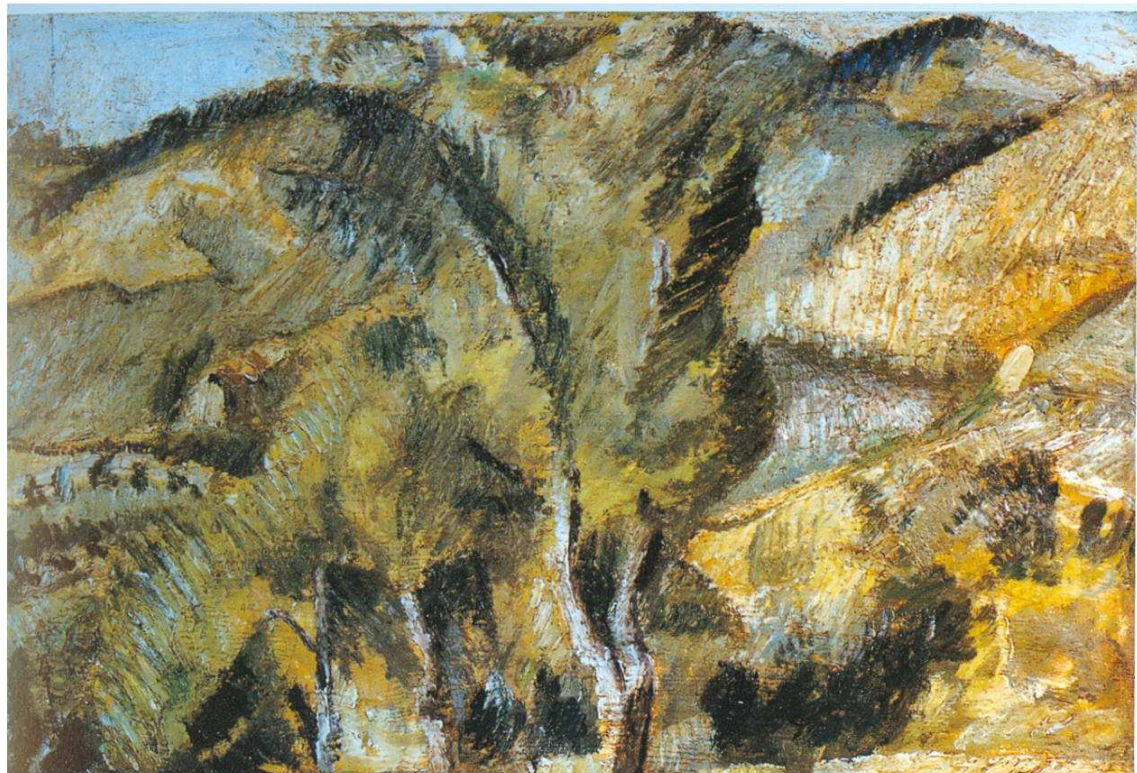
<sup>61</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N°5 page 170



## Fiche Giorgio MORANDI N°2.



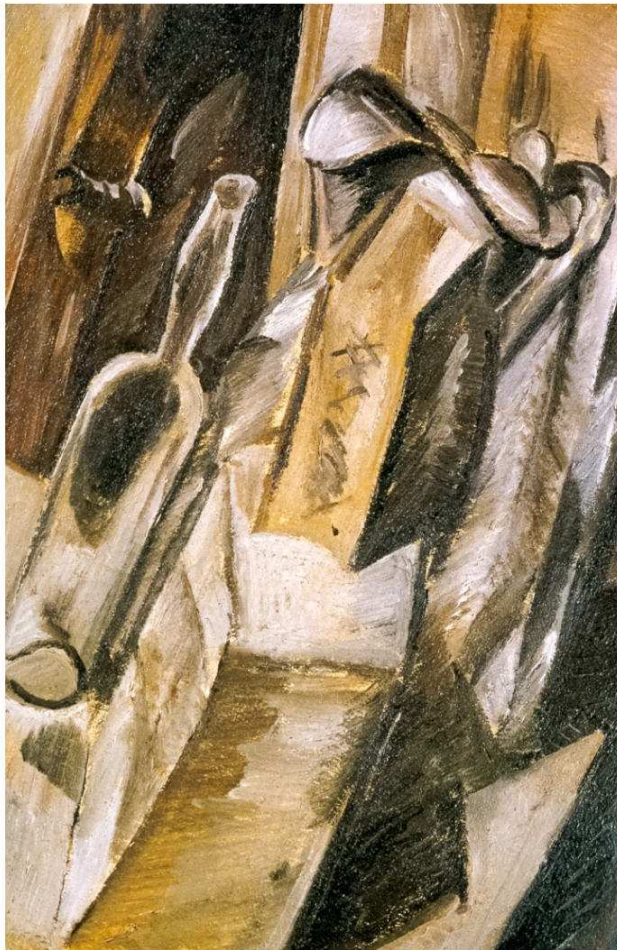
Paysage. 1913. Huile sur carton. 41x55cm. Coll. Musée morandi. Bologne. Vitali cat.7



Paysage. 1913. Huile sur toile. 44,5x66 cm. Coll R. et M. Jucker. Milan. Vitali cat. 11



## Fiche Giorgio MORANDI N°3



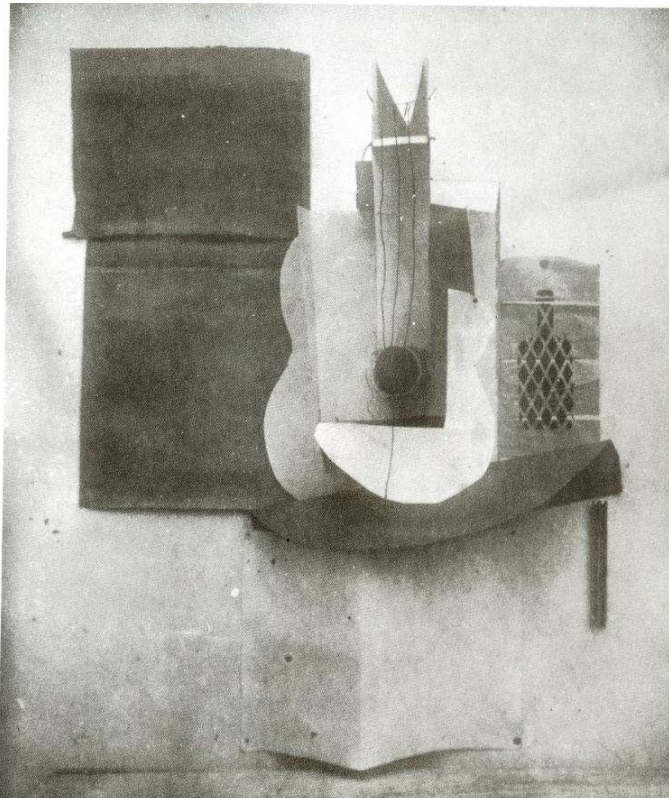
Nature morte. (détail). 1914. Huile sur toile. 73x64,5 cm.  
Coll. privée, Milan. Vitali cat. 13



Nature morte. 1914.  
Huile sur toile. 102x40 cm.  
Coll. MNAM. Paris. Vitali cat. 18



## Fiche Pablo Picasso N°2



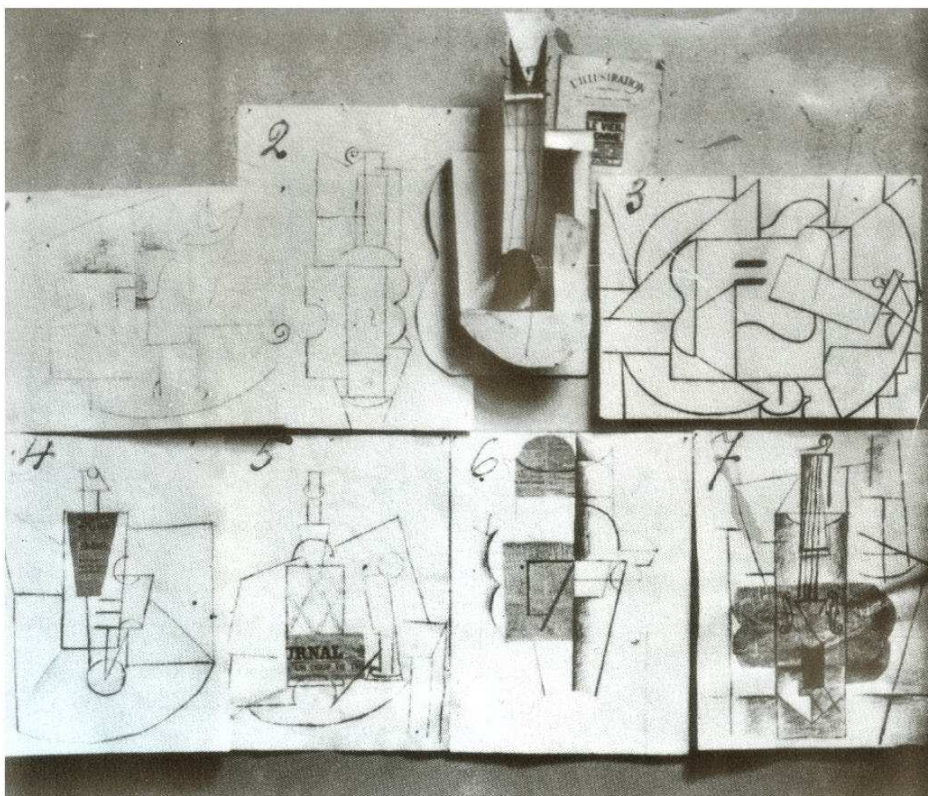
PICASSO: Reliefs: la guitare et bouteille. 1913.  
Ficelle, carton et papier. 102x80 cm. Assemblage détruit. Daix cat. 633. Spiess cat. 48.  
Paru in "Les soirées de Paris N°18. Novembre 1913.



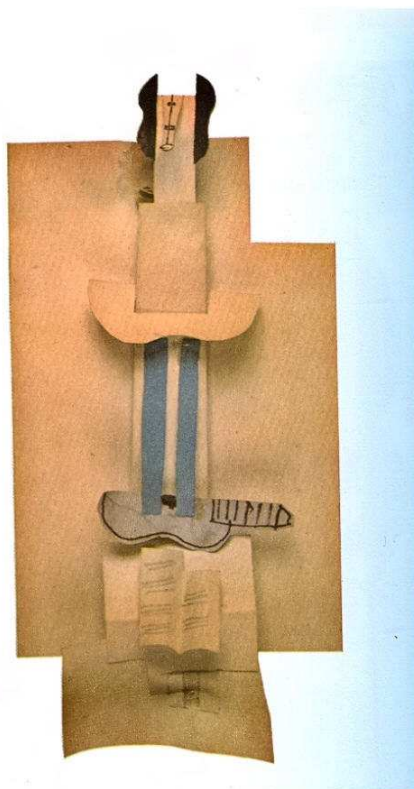
BRAQUE:Relief éphémère. 1913. Sculpture en papier journal, carton, crayon.  
Oeuvre détruite. Romilly p. 41  
L'unique sculpture en papier de braque dont nous avons gardé une trace photographique.  
Photographie prise dans son atelier à l'hôtel Roma, 101 rue Caulaincourt, après le 18 février 1914



## Fiche Pablo PICASSO N°3



Affichage dans l'atelier. Guitare et papiers collés.  
Photographie de l'artiste, dans l'atelier de l'artiste, 242 Boulevard Raspail. Nov/déc. 1912



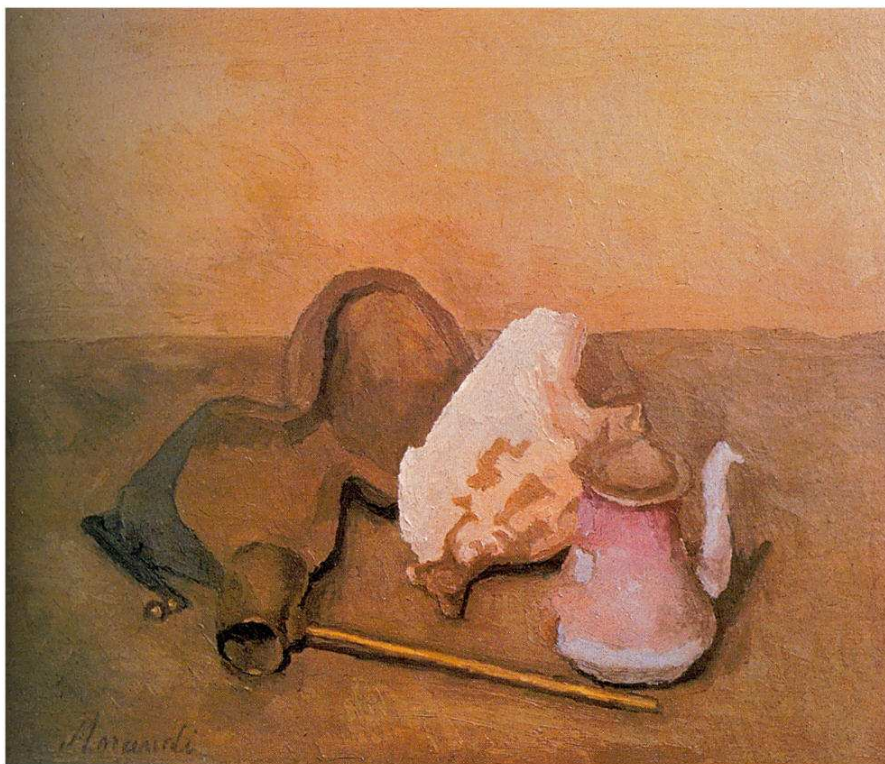
relief-construction: Le guitariste avec partition. 1913.  
Papier carton peint. 22x10,5 cm.  
Coll. privée. Spies cat. 31. Daix cat. 582



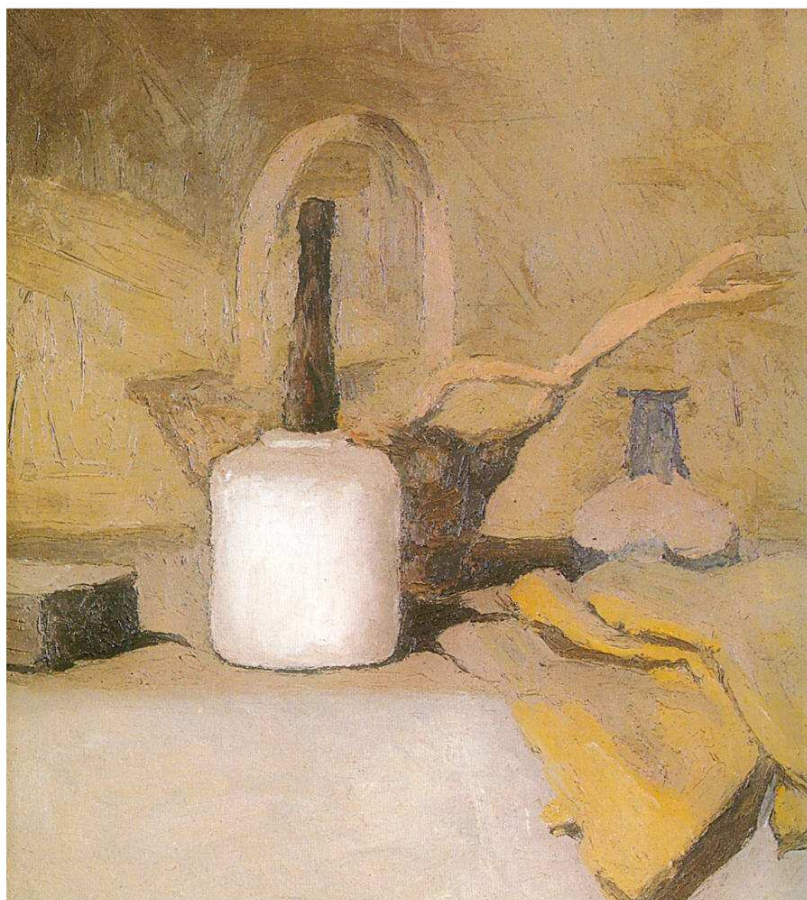
La Guitare . version carton N°1. Nov/Dec. 1912.  
Ficelle, carton (restauré). 66,3x33,7x19,3 cm.  
MOMA, New York. Spies cat. 27A



## Fiche Giorgio Morandi N°4



Natures mortes. 1929. Huile sur toile. 54x64 cm. Civica Galleria d'Arte moderne. Milan. Vitali Cat. 146



Nature morte. 1929. Huile sur toile. 52x47 cm. Coll. particulière, Modène. Vitali cat. 140



## Fiche Giorgio Morandi N°5



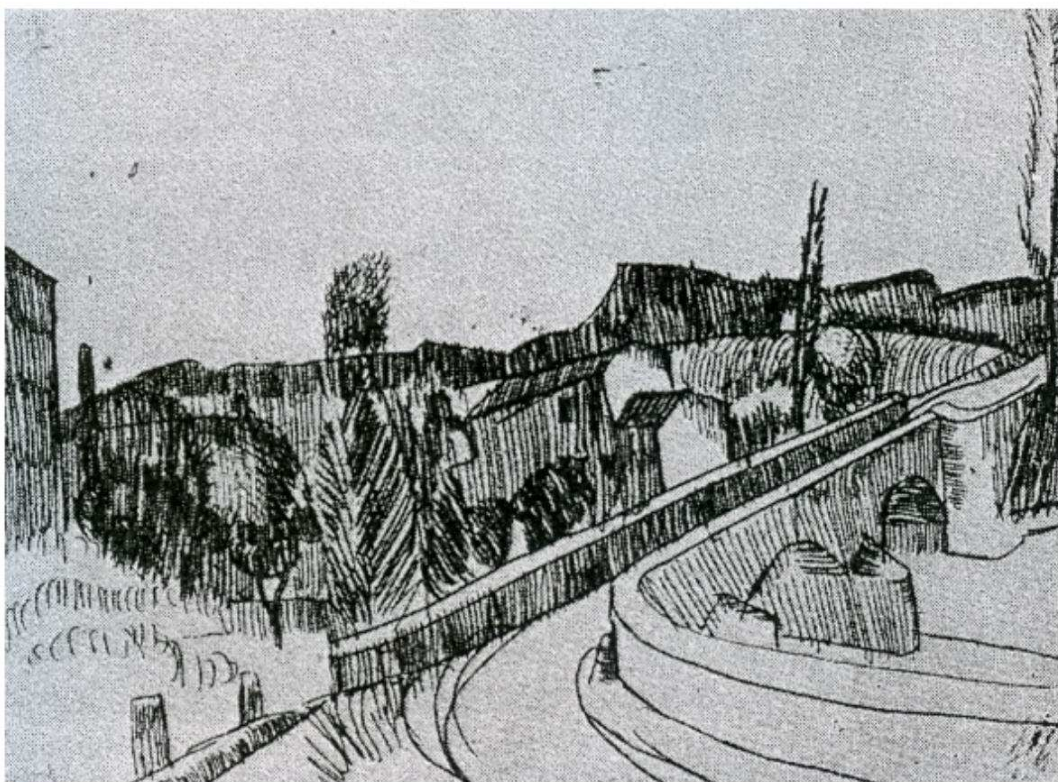
Paysage. 1921.  
Huile sur toile. 33x29 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne.  
Vitali cat. 66



Nature morte. 1922. Huile sur toile. 33x42 cm. Coll. Ing. Aldo Zegna di Monterubello, Trivero. Vitali cat. 72



## Fiche Giorgio MORANDI N°6.



Le pont de Savena à Bologne. 1912. Eau-forte sur zinc. Papier Murillo. 16,4x22,1 cm. Tiré en 50 ex. Vitali. "Oeuvre gravée de Morandi" cat. 1



Nature morte avec coquillages. 1921. Huile sur toile. 49x58 cm. Pinacothèque Nationale de Brera, Donation Jesi. Vitali cat. 58



## Fiche Documents divers N°57



Hans HOLBEIN le jeune: Portrait de Cheseman Mauritshuis. 1533.  
Huile sur bois. 59x62,5 cm. La Haye



Hans HOLBEIN le jeune: Portrait de Catherine Howard. 1540.  
Huile sur toile. 74x51 cm. Museum of Art, Toledo



Philippe de Champaigne. Ex Voto ou Soeur et mère. 1662.  
Huile sur toile. 165x229 cm. Musée du Louvre, Paris



Giovanni FATTORI: La Porta Rossa,  
Cassa Colonica. 1862-63.  
Huile sur toile.  
Fondation Magnani Rocca, Parme.



Giovanni FATTORI: Attelage de bocufs. 1867. Huile sur toile. 40x104cm. Florence



### **1.3- Pierre BONNARD : les années Nabis et l'art à Paris autour de 1900.**

Penchons nous maintenant sur l'œuvre picturale de Pierre Bonnard auquel nous accordons de façon très considérable, un rôle substantif dans l'émergence du concept qui nous préoccupe depuis les premières lignes de cette étude : l'objet pictural réel. Essayons de situer, à travers quelques informations d'ordre biographique et artistique, le travail de ce peintre français. Tentons de relater l'évolution de sa pratique picturale ainsi que les influences auxquelles, de notre point de vue, elle s'est avérée sensible dans les premières décennies de sa carrière.

Tout d'abord, un court rappel des événements majeurs de son existence: né à Fontenay-aux-Roses, le 3 octobre 1867, Pierre Eugène Frédéric Bonnard est le cadet d'une famille de trois enfants. Il passera les premières années de sa scolarité dans cette banlieue parisienne mais séjournera les étés, dans le Dauphiné au hameau de Grand-Lemps, dans la propriété familiale du grand-père : « Le clos ». En 1875, il suit des études générales au lycée de Vanves puis intègre consécutivement à Paris, le lycée « Louis-le-Grand » et « Charlemagne ». Très bon élève, il se destine, en premier lieu, pour une carrière administrative comme son père ; cependant, il ne cache pas son désir et son attirance pour les activités de peinture. Suite à sa réussite au Baccalauréat, et après un court passage à l'Ecole d'art décoratif de Paris où il ne fera guère autre chose que des copies de l'Antique, il s'inscrit à la faculté de droit. Parallèlement, il suit les cours de l'académie Julian où il fera, entre autres, la connaissance de Paul Sérusier et Maurice Denis. Il obtiendra sa licence de droit et, en 1888, prépare l'examen d'entrée à l'école des Beaux-arts de Paris. Durant le mois de mai de cette même année, Paul Sérusier, revient d'un séjour à Pont-Aven, en Bretagne, où il a rencontré Paul Gauguin, à la pension Gloanec. Il présente à ses jeunes amis de l'académie Julian, une petite peinture sur bois exécutée « sous la dictée » de Gauguin. C'est une révélation pour les jeunes peintres qui voient en ce travail une approche de la couleur et du traitement pictural de la surface foncièrement novatrice... Peu après, les jeunes gens forment un groupe de peintres du nom des « Nabis » et prônent des valeurs artistiques fortement imprégnées de la pensée et de la pratique picturales de Paul Gauguin : « le mystère de son ascendant fut de nous offrir une ou deux idées, très simples, d'une vérité nécessaire, à l'heure où nous manquions totalement d'enseignement [...] Il nous libérait de toutes les entraves que l'idée de copier apportait à nos instincts de peintres. Il nous donnait droit au lyrisme », écrit Maurice Denis<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> Antoine Terrasse.- *Pierre Bonnard, centenaire de sa naissance*. Paris, Orangerie des tuileries, Paris, 1967. Préface.

L'histoire de ce mouvement d'avant-garde de la fin des années 1880 est aujourd'hui suffisamment relatée par un ensemble bibliographique important pour qu'on s'abstienne de rendre compte, ici, des événements qui se succédèrent alors dans le milieu artistique parisien ; événements auxquels bien entendu le groupe des « Nabis » fut associé. Notre but n'étant pas de produire une exégèse relative à l'esprit et à l'esthétique Nabis <sup>63</sup>, nous n'argumenterons pas de façon exhaustive sur les valeurs éthiques ou les conceptions esthétiques et intellectuelles de ces peintres.

Nous voulons en somme rendre compte, de la façon la plus claire possible, des caractéristiques picturales qui furent ce que la critique de l'art retint, de façon plus ou moins consensuelle, de ce mouvement et de ses innovations plastiques ; nous voulons seulement voir en quoi, l'adhésion de Bonnard aux principes esthétiques manifestes des Nabis a influé sur sa création picturale. Par conséquent, nous nous arrêterons exclusivement sur quelques aspects esthétiques et artistiques communs à la majeure partie des productions de ses représentants, dans ces années 1890. Sans doute, cela ne satisfait pas aux exigences d'une pensée réflexive qui se voudrait embrasser toute une histoire des arts où le moindre événement participe de la compréhension exhaustive du sujet mais là n'est pas notre ambition : nous ne cherchons qu'à situer le travail de notre artiste de référence au regard des influences qui ont pu, à cette époque, orienter ou peser sur son travail de créateur.

Nous dirons donc, pour faire court, que les artistes Nabis s'opposèrent de façon tout aussi radicale, au réalisme académique des enseignements dans les écoles d'art, qu'aux préceptes des peintres impressionnistes. A ces derniers ils reprochèrent essentiellement leur trop grande allégeance à la nature dont ils se contentaient de restituer le plus fidèlement possible les imprévisibles anfractuosités lumineuses et chromatiques. Ils leur firent grief aussi d'une utilisation trop convenue de la perspective dans des représentations jugées classiques. Le mouvement Nabis (qui signifie « prophètes » en hébreu) référait à la fois au monde imaginaire et symbolique d'Odilon Redon, à l'idéalisme de Gustave Moreau et à la simplicité ornementale de Puvis de Chavannes. Reconnaisant « l'influence de l'estampe japonaise, de l'image d'Epinal, de la peinture d'enseigne et de la stylisation romane »<sup>64</sup>, ils revendiquaient ouvertement l'héritage spirituel et artistique de Gauguin : celui-ci voulant substituer à la représentation de la nature l'interprétation d'une idée. Ils se proclamaient donc d'une esthétique nouvelle refusant le matérialisme bourgeois et prônant un idéalisme où les droits de l'esprit pouvaient s'exprimer librement. Quant à leur pratique picturale, elle impliquait notamment la planéité, l'usage de la couleur pure et son ordonnancement sur la surface de la toile selon des zones chromatiques denses et peu modulées. L'utilisation des couleurs par jeux de complémentarité tant appréciée des impressionnistes ainsi que l'usage du contraste de valeur modulant les clairs-obscurs furent abandonnés au profit de l'harmonie des couleurs analogues, c'est à dire de tons proches ou

---

<sup>63</sup> Remarque : Pour une exhaustive étude du mouvement Nabis : Catalogue *Nabis 1888-1900, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Vallotton...* Paris, Galeries nationales du Grand Palais. 1993

<sup>64</sup> Maurice Denis cité par Antoine Terrasse : *Pierre Bonnard*, NRF Gallimard, Paris, 1967. p 20

contigus sur le cercle chromatique. La composition répondait à des impératifs de surface qui impliquaient le parti pris décoratif : la ligne élégante, ondulante jouant de l'arabesque et de la volute ne gardait du motif que l'essentiel, tendait à la simplification de la forme tout en accentuant son caractère par un trait-contour omniprésent et impérieux. Pierre Bonnard compte parmi les jeunes artistes de l'Académie Julian qui participèrent activement aux premières heures du groupe. Il fut, avec Maurice Denis, Paul Ranson et Henri-Gabriel Ibels, de ceux à qui Paul Sérusier montra « le Talisman » à son retour de Pont-Aven en 1888 ; de ceux qui prirent part aux premiers projets, aux premières expositions... Est-ce à dire alors que son travail pictural correspondait à l'esprit et à l'esthétique Nabi ? Nous le pensons certes ! Du moins, nous considérons que la vision d'un Bonnard comptant parmi les plus doués et les plus audacieux représentants Nabis, en ces années 1890 est juste.

Cependant, à l'instar des propos de Georges Roque<sup>65</sup>, nous souhaiterions nous montrer plus prudents et relativiser quelque peu l'image d'un Bonnard respectueux d'une esthétique aux idéaux et aux pratiques plastiques relativement soumis dans le temps au dictat théorique : notre artiste est d'un tempérament quelque peu indépendant et, à y regarder de plus près les peintures qu'il a produites entre 1890 et 1908, nous constatons, ici et là, bien des écarts qui mettent à mal nombre d'idées reçues. Prenons seulement quelques exemples qui justifieront à la fois de son adhésion aux préceptes Nabis et de son espiègle capacité à s'y soustraire. Tout d'abord, portons notre attention sur une petite toile des plus discrètes que le jeune artiste produira en 1890 : « l'exercice »<sup>66</sup>. Cette œuvre constitue à vrai dire une de ses toutes premières adhésions aux tentatives picturales novatrices des Nabis. Il s'agit d'une huile représentant des fantassins au garde-à-vous. L'artiste, ici, transcrit en peinture un souvenir tout récent de sa période d'incorporation sous l'uniforme national. Nous pouvons constater que, dans cette toile, Bonnard s'est amusé à appliquer presque à la lettre les préceptes picturaux prônés par le groupe : les silhouettes sont agencées selon trois plans frontaux qui autorisent, malgré tout, une certaine déduction du champ en profondeur par le biais des uniformes des soldats représentés à des échelles différentes et proportionnellement hiérarchisés du premier plan à l'arrière-plan. Toutefois l'ordonnancement de la surface s'affirme en une planéité qui laisse entrevoir sur l'épiderme chromatique les gradients de surface issus d'une application au pinceau brosse, sans véritable modulation des tons bleu, rouge vif, ocre sable et vert-or. Cette composition dénote l'intérêt qu'il porte aux estampes Japonaises qu'il aura pu voir au moins à deux reprises : à l'exposition historique de « *l'art de la gravure au Japon* » qui se tint à la galerie Samuel Bing durant l'année 1888 et à l'école des Beaux-arts de Paris, en 1890, où furent exposées 725 gravures sur bois ukiyo-e et plus de 420 livres illustrés ; de même, les références à l'œuvre de Paul Gauguin y sont sensiblement perceptibles : là encore, signalons qu'un an avant d'avoir réalisé cette œuvre, Bonnard a pu admirer, au café Volpini situé au champ de Mars, des œuvres du maître de Pont-Aven, lors d'une

---

<sup>65</sup> Georges Roque : « la surface, sa couleur et ses lois » in Catalogue : *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*. Musée d'art moderne de paris, Paris, Février/mai 2006. p 73 à 78

<sup>66</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 10 page 191

exposition organisée par ce dernier et intitulée « Groupe Impressionniste et Synthétiste ».

Nous pouvons repérer dans ce tableau de dimensions modestes combien l'artiste use d'audace pour faire cohabiter sur la toile une trame de verticales et d'horizontales avec des lignes courbes, dansantes, formant volutes et arabesques : les soldats à la silhouette simplifiée sont distribués selon un agencement rigoureux qui vient stabiliser l'image par un jeu d'orthogonalité. L'axe vertical, que forment l'alignement de l'extrémité du fusil au premier plan avec la silhouette du soldat et le tronc d'un arbre à l'arrière-plan, est contrecarré par l'horizontalité de la rangée de fantassins alignés jusqu'à l'extrémité droite de la toile, sur la partie située au dessus de la médiane horizontale. Cette orthogonalité scinde littéralement la surface chromatique en deux parties distinctes : l'une est occupée par les figures simplifiées des fantassins et des arbres tandis que l'autre, dans la partie inférieure gauche de l'image, se trouve uniformément recouverte d'un ton jaune sable. Cette étendue de couleur unie non dépourvue d'effets de matière participe de la stabilisation de la visée fovéale tout en dévoilant au regard les incidences matiéristes de son épiderme chromatique : les gradients de surface s'y révèlent et contribuent dès lors à accentuer l'effet de planéité de l'œuvre. Le rôle alloué au cerne bistre, qui forme un linéament irrégulier, tend à accentuer le caractère plan des silhouettes de couleurs vives rythmant et ponctuant tout autant le champ de vision en profondeur que la surface elle-même. Ceci étant, il nous faut insister sur l'absence de toute suggestion ou construction de l'espace profond par l'emploi de la perspective aérienne ou mathématique : aucune touche saccadée ou modulation chromatique ne vient traduire les effets d'une lumière représentée. Nous sommes devant un travail qui affirme son caractère décoratif<sup>67</sup> et fait valoir la primauté de la

---

<sup>67</sup> Remarque : Le terme « décoratif » est, en soi, assez vague et sujet à polémique ; d'autant que depuis plus d'un siècle cet adjectif a pu être employé selon des sens divers, voire divergents qui ne permettent plus véritablement d'asseoir une compréhension de ce qu'il est sensé exprimer... Notre avis étant que ce dernier, dans notre argumentation, se rapporte à l'expérience picturale de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément encore, sert à caractériser des productions Nabis, il nous faut revenir à la manière avec laquelle la fonction décorative du tableau était entendue à l'époque. Il nous faut nous raccrocher à l'usage qu'ont pu en faire les protagonistes du mouvement Nabis : « Ils [les Nabis et leurs amis] ont eu grand mérite à mépriser ce sot préjugé, enseigné partout, et si pernicieux aux artistes d'hier : qu'il suffit au peintre de copier ce qu'il voit, bêtement, comme il le voit ; qu'un tableau est une fenêtre ouverte sur la nature, et qu'enfin l'Art, c'est l'exactitude du rendu. Pour eux, au contraire, un tableau avant d'être une représentation de quoi que ce soit, c'est une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, et pour le plaisir des yeux. Ils ont préféré dans leurs œuvres l'expression par le décor, par l'harmonie des formes et des couleurs, par la matière employée, à l'expression par le sujet. Ils ont cru qu'il existait à toute émotion, à toute pensée humaine, un équivalent plastique, décoratif, une beauté correspondante ». Maurice Denis : préface de « *La IX<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* » 1895, dans *Théories 1890-1910*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, L.Rouart et J Watelin 1920 repris dans Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, Couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 141

Ou encore : « la peinture décorative a ses moyens, ses matériaux propres. C'est le grand courant actuel qui rejoint l'artisanat. [...] » propos recueillis par M. Terrasse. In Michel Terrasse, *Bonnard, du dessin au tableau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p 288 et 289

Nous porterons à la connaissance de notre lecteur la remarquable contribution de Georges Roque concernant l'orientation décorative d'une part de l'œuvre de la première période picturale de cet artiste. Citons ce que le critique écrit sur l'esthétique décorative nabi dans l'un de ses plus fameux textes consacré à Bonnard : « Une telle esthétique est en effet aux



couleur sur la lumière, celle de la ligne sur le modelé et, par-dessus tout, celle de la surface sur la profondeur de champ... Bref, une peinture qui renvoie implicitement à l'œuvre de Gauguin. Le thème ainsi que l'impression qui se dégage de ce petit tableau font écho aux goûts et aux aspirations sociales et esthétiques de l'époque : attirance pour l'ornement, le décor végétal et coloré, le style épuré et l'implication de l'art dans la vie ... implication qui se fera usuelle au gré des projets Nabis de meubles, d'affiches, d'illustrations, d'étoffes et de tentures, de maquettes de vitrail, d'éventails et autres objets du quotidien.

Bien des œuvres de Pierre Bonnard, durant cette dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle, s'inscrivent pleinement dans cette orientation décorative Nabis où l'on retrouve, entre autres, les influences du « synthétisme » de Gauguin ainsi que celles du « Japonisme ». C'est le cas par exemple de la lithographie « Scène de famille »<sup>68</sup> de 1893 et des huiles telles « La demoiselle au lapin » de 1891, « Le peignoir » de 1892... D'autres toiles, par contre, montrent que l'artiste s'est octroyé des libertés toutes personnelles dans le traitement pictural, transposant dans l'espace représenté les incidences de la lumière qui affleure et vient révéler les figures et les objets. En cela, une toile telle « L'indolente »<sup>69</sup> de 1899 diffère notablement des œuvres Nabi de la première heure. Il s'agit d'une peinture représentant Marthe allongée nue sur un lit. L'espace décrit est soumis à une lumière qui semble provenir d'une lampe posée sur la table de chevet se trouvant derrière le lit, à l'extrémité supérieure de la toile, sur l'axe médian vertical. Cette source lumineuse est située hors champ et son faisceau évasé génère de puissants contrastes qui accentuent l'effet de vue plongeante. Les tons vifs cèdent le pas à des teintes plus sourdes où le trait-contour particulièrement décoratif s'estompe, s'amoindrit, disparaît dans l'irisation des clairs et des sombres sous l'effet de touches de couleurs indécises vibrant à la lisière des figures. Bonnard introduit dans le jeu diffus des masses ombrées ou éclairées du modèle et du lit, des tons complémentaires vert/rouge et bleu/orangé... Nous voyons en cela combien cette œuvre diffère de la précédente: le clair-obscur est loin d'être abandonné, la lumière et l'ombre y sont fortement transcrites par le jeu des valeurs chromatiques ; l'emploi discret mais certain des complémentarités est en contradiction avec l'esthétique Nabis. Nous pourrions asseoir ce constat en analysant une toile telle « L'homme et la femme »<sup>70</sup> de 1900. Mieux encore, il nous suffirait de

---

antipodes de la modernité telle que la revendiquaient Picasso et Zervos, et qui visait, non l'apaisement, mais l'exacerbation des tensions, non le plaisir des yeux mais les dissonances, non la tranquillité mais l'affrontement, non un repli frileux sur l'intimisme et le confort de la vie privée, mais un regard critique porté sur la vie publique de la société. » In Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Gallimard, Paris, 2006. p 146.

<sup>68</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°4 page 192

<sup>69</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°9 page 205

<sup>70</sup> Remarque: voir entre autre l'analyse qu'en fait Georges Roque : « *la surface, sa couleur et ses lois* » in *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*. Paris, Musée national d'art moderne de Paris, 2006. p 73 à 76

comparer « Le nu aux bas noirs » de 1899-1900 avec « La femme enfilant ses bas »<sup>71</sup> que l'artiste a produit en 1893 pour cerner combien est bien différente sa vision de la peinture au tournant du siècle. Pourquoi un tel changement, une telle évolution esthétique ? Quels sont les faits existentiels ou professionnels qui ont influé sur sa démarche picturale ?

Nous retiendrons, en premier lieu, le fait que la critique a parfois rapproché « l'indolente » du travail plastique d'Edward Munch<sup>72</sup>, notamment dans « Puberté » de 1893, « Le lendemain » et « Le jour suivant »<sup>73</sup> de 1895. Certes, il point dans cette œuvre une impression diffuse de solitude et d'angoisse qui correspond fortement à l'iconographie et à la tension psychologique des atmosphères du peintre norvégien : sa conception picturale revêt de profonds relents expressionnistes imprégnés d'une sexualité sombre. Ce rapprochement est d'autant plus légitime que l'histoire nous apprend que le peintre Edvard Munch était bien connu du cercle Nabis : Thadée Natanson avait publié en 1895, dans la revue *Blanche* un article présentant l'exposition de Munch à Oslo et, en 1896 se tint à la galerie Durant-Ruel une exposition personnelle de l'artiste expressionniste norvégien.

Cependant, notre avis est plus nuancé : nous ne sommes pas persuadés qu'il faille à ce point voir dans les réalisations des années 1897-1899 de Bonnard, une telle influence de l'expressionnisme nordique : de l'avis d'André Fermigier<sup>74</sup>, que nous partageons, l'atmosphère « fin de siècle » qui régnait dans les cercles de l'art parisien était déjà bien imprégnée d'une suavité toute sombre empreinte de l'esprit du « Symbolisme » et de « l'Art nouveau ». Ces années 1890 incarnent davantage pour notre peintre, une période de sérieuse remise en cause de sa pratique picturale et correspondent à ses premiers doutes quant à la véracité du propos esthétique Nabi. C'est à cette époque notamment qu'il acquiert un appareil photographique « Pocket » de la marque Kodak et qu'il se livre à des prises de vue instantanées... c'est aussi durant ces trois années qu'il réalisera les illustrations du recueil de Verlaine « Parallèlement » et les lithographies de « Quelques aspects de la vie de Paris »<sup>75</sup> édité par Vollard en 1895 ; illustrations qui offrent alors « une présentation plus intime du quotidien des rues de Paris »<sup>76</sup>. Nous précisons par ailleurs que Bonnard effectua pour

---

<sup>71</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°8 page 193

<sup>72</sup> Remarque : Cette comparaison est soutenue, entre autres, par :

- Nicolas Watkin. *Bonnard*. Londres, Phaidon Press, 1994, p.69
- Guy Cogeval. *Bonnard*. Paris, Hazan, 1993. p 28
- Steven A Nash. *Bonnard*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1984. p 46

<sup>73</sup> Voir fiche Documents divers N° 63 page 62

<sup>74</sup> A. Fermigier. *Pierre Bonnard*. Cercle d'Art, Paris, 1969. p 76

<sup>75</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°3 page 196

<sup>76</sup> Thimoty Hyman. *Bonnard*. Paris, Thames et Hudson, 2000, p 49

l'ouvrage poétique et érotique de Verlaine un nombre important de croquis dès l'année 1897... Dessins « sur le vif » qui nous semblent augurer précisément un autre état d'esprit que celui qui transparaît dans les productions graphiques de l'artiste durant les premières années du mouvement Nabi : à la puissance captatrice de la ligne, à la rigueur du contour et à la force d'enlacement du linéament Nabis cherchant à affirmer une élégance décorative, s'oppose un dessin tout aussi incisif qu'hésitant, un trait fait « sur le vif » qui dénote un enregistrement furtif des événements et des figures rencontrées dans l'instant et « croquées » tout aussitôt. S'il est vrai que depuis ses débuts, Bonnard opère fréquemment par la pratique du croquis qui lui permet, après-coup, dans son atelier, de reformuler ses compositions et d'organiser la surface de ses toiles selon une reconstruction toute maîtrisée des éléments graphiques qu'il emprunte à ses dessins préparatoires, la démarche du dessinateur, durant l'année 1897, est fort différente : certains des croquis « à la va-vite » seront repris pour les illustrations des textes de Verlaine mais ils conserveront cette énergie, cet aspect de trait errant « peu à peu retiré dans le secret des griffonnages intimes, le brouillage [et] l'hésitation »<sup>77</sup>.

Nous situons dans cette pratique graphique et dans la découverte par Bonnard des photographies instantanées, de véritables et conséquents motifs d'évolution de sa pratique picturale. Nous souhaitons apporter quelques éléments de réflexion supplémentaires pour éclairer notre lecteur d'une part, sur l'importance de la méthode de travail graphique que met en œuvre Bonnard pour saisir les modèles dans leur immédiateté et d'autre part, sur utilisation de l'appareil photographique « Pocket Kodak » qui lui révélera une surface photosensible impressionnée par la lumière dont elle garde les traces d'impact.

Commençons par sa méthode de travail graphique impliquant, pour l'artiste, d'aller « sur le motif » afin de prendre note par les moyens du dessin, des aspects furtifs des choses et des êtres évoluant dans l'espace réel et sous la lumière du jour... on sent poindre dans le propos une certaine inclinaison qui fait entrevoir ici une allégeance méthodologique aux démarches et prédicats de l'impressionnisme. Notre avis est qu'il ne faut pas en tenir compte ! Sans doute, cette pratique du dessin « sur le motif » le rapproche-t-elle quelque peu de la démarche picturale des impressionnistes qui cherchaient à saisir et à transposer le plus fidèlement possible les effets de la lumière du jour se posant sur les objets environnants. Mais loin s'en faut qu'un Bonnard, à cette époque puisse être associé à cette esthétique « d'après nature ». Ce qui prime ouvertement dans son travail intéresse de façon indubitable le trait et la couleur en leurs tenants expressifs et détachés pleinement des contingences naturelles. Comme il le dira lui-même quelques années plus tard : « Quand mes amis et moi voulûmes poursuivre leurs recherches [celles des impressionnistes], nous cherchâmes à les dépasser dans leurs impressions naturalistes de la couleur. L'art n'est pas

---

<sup>77</sup> Rémi Labrusse. *Bonnard, quand il dessine*. Tusson, L'Echoppe, 2006. p 11

la nature. Nous fûmes plus sévères pour la composition. Il y avait beaucoup plus à tirer de la couleur comme moyen d'expression. »<sup>78</sup>

A travers cette utilisation du croquis « sur le vif » qu'il systématise de plus en plus, Bonnard se forgera une habitude de travail qu'il conservera et développera singulièrement tout au long de sa carrière : le dessin deviendra progressivement un moyen de transcription graphique des sensations et des impressions ressenties au contact de la nature ainsi qu'un mode d'enregistrement des événements sensoriels susceptibles d'être précipités « après-coup » dans le travail pictural<sup>79</sup>.

Remarquons au passage que l'une des lithographies illustrant une double page du recueil « Parallèlement »<sup>80</sup> de Verlaine correspond au même motif féminin que celui observé dans « L'indolente » et que, par ailleurs, le traitement pictural des zones d'ombre très contrasté et opérant un « brouillage » du visage de Marthe, dans cette peinture, renvoie à l'aspect incisif et tourmenté du dessin lithographique du recueil poétique.

Penchons-nous à présent sur la pratique photographique pour laquelle nous devons tout de suite rendre compte du dilettantisme du Bonnard « intimiste ». En effet, nous nous accordons à penser avec Michel Frizot<sup>81</sup> que, si Bonnard est sans nul doute un peintre majeur de la modernité, il n'a jamais été un professionnel de la photographie au sens noble du terme : point de recherche spécifique et motivée par de véritables problématiques de photographe mais seulement le désir de faire des photographies amateur, voire des « photos-souvenir » pour garder trace des événements familiaux qui lui tenaient à cœur.

Il possédait dès 1898, un Pocket Kodak instantané (version 1896 modifiée) de la firme américaine d'Eastman dont le maniement était d'une extrême simplicité et autorisait quiconque le souhaitait (professionnel ou amateur) à pratiquer facilement la prise de vue photographique instantanée. Cet appareil composé d'une boîte noire parallélépipédique était muni d'un objectif fixe ne nécessitant par conséquent aucun réglage de la part de

---

<sup>78</sup> Michel Terrasse rapporte les propos de l'artiste lui-même. In *Pierre Bonnard*, Paris, Gallimard, 1967. p 94 mais aussi cité par Nicolas Watkins. *Bonnard*. Londres, Phaidon press, 1994, P 61. Tiré de Ingrid Rydbeck. *Chez Bonnard à Deauville*, Stickolm, Konstrevy, N°4. 1937

<sup>79</sup> Remarque : Michel Terrasse nous apprend que dès le début des années 1890, Pierre Bonnard use de cette stratégie d'enregistrement graphique « spontané » des modèles et des environnements spatiaux : « Par bonheur conservés, les carnets de dessins de Bonnard montrent que dès sa vingt-troisième année, il est en possession de ses méthodes personnelles de travail. C'est « sur le vif » qu'il s'empare de ses motifs. Il fait un ou plusieurs dessins, en général dans un format petit. Des traits limitent l'étude en hauteur et en largeur, ce qui montre que le peintre conçoit « sur nature » les proportions et la composition de tableau à venir. Lequel sera peint à l'atelier, « de mémoire », dans le respect des proportions et de l'esprit des dessins préparatoires ». Michel Terrasse. *Bonnard, du dessin au tableau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p 21.

<sup>80</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°3 page 196

<sup>81</sup> Michel Frizot. « Pierre l'éberlué » In *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*. Paris, Musée d'Art Moderne, 2006. p 262 à 267



l'utilisateur. Il permettait des prises de vue « en pose » ou « instantanées » par le pivotement d'un bouton-langnette. Très rudimentaire, il offrait cependant à l'amateur l'opportunité de se saisir du spectacle du monde par le seul geste d'une pression sur le bouton-déclencheur. Les images ainsi obtenues sur un papier photosensible étaient d'un format très petit et possédaient une dominante de tons bistre et sépia très particulière : en somme le papier photographique ne présentait ni gamme de couleurs primaires et secondaires et n'équivalait pas à l'impression noir et blanc des travaux photographiques d'aujourd'hui. Le résultat physico-chimique de l'instantané donnait davantage à l'image une impression achrome...

En l'état de la connaissance actuelle, nous savons que Bonnard a réalisé plus de 200 photographies pouvant être regroupées selon deux périodes : l'une au tournant du XIX<sup>e</sup> Siècle et l'autre à partir des années 1906. La première se caractérise par des prises de vue horizontales qui résultent du maniement particulier du « Pocket Kodak » muni uniquement d'une fenêtre de visée sur la partie supérieure du boîtier. La seconde série correspond à des photographies obtenues avec un appareil plus performant présentant la possibilité de prises de vue selon l'axe vertical. Les images qui intéressent notre propos sont précisément celles qui correspondent aux trois dernières années du dix neuvième siècle. Cette série photographique comporte deux types de production : les images-souvenir restituant des moments familiaux et intimes de la vie de l'artiste, et quelques prises de vue de modèle (Marthe essentiellement) prenant la pose dans l'atelier ou dans le parc de Montval. Comme l'écrit Jean François Chevrier, Bonnard utilise la photographie en amateur : il est motivé par « un besoin de représentation à usage privé » affirmant non « les fonctions d'information, d'exploration et de représentation sociale » mais l'utilisation de l'outil photographique pour sa capacité d'enregistrement c'est à dire son efficacité à saisir instantanément les apparences des objets réels et des événements que regarde le photographe à travers la fenêtre de visée de l'objectif<sup>82</sup>. Pour le dire autrement : soit le Kodak instantané est utilisé à des fins de réalisation d'images-souvenir, soit il permet d'enregistrer les poses des modèles qu'il pourra confronter ultérieurement à sa production artistique et graphique. Dans les deux cas, ce que Bonnard entrevoit dans l'image obtenue par le biais du Kodak dénote un intérêt majeur quant à ses préoccupations picturales du moment : simultanément, les photos restituent des dégradés de valeur modulant les formes représentées et saisissent de façon rigoureuse les événements de la vie instantanément figés sur le papier photosensible... Bref, notre avis est qu'en 1898, la photographie, par sa qualité de surface achrome et par sa capacité d'inscrire sur le support gélatino-argentique l'immanence d'un objet soumis aux moindres événements lumineux, l'amène à se questionner davantage sur le rôle fugace de la lumière. Cela le conforte dans les questionnements plastiques qu'il semble développer, à ce moment, notamment dans son travail graphique d'enregistrement systématique et « sur le vif » des figures de la rue ou du modèle prenant « la pose ». Il semble trouver dans les photographies ce qu'il interroge par les moyens du croquis « d'après nature » : la fluctuation chromatique et formelle des apparences, l'immanence fugitive des objets animés et soumis

---

<sup>82</sup> J.F Chevrier. « *Bonnard Photographe* » In *Bonnard*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984. p 230

à la lumière dans l'entour ainsi que les difficultés de leur captation. De ses questionnements découle, dans l'atelier du peintre, la prise en compte des moyens par lesquels pouvaient être transposés de tels enjeux perceptifs: si la couleur vive et l'absence de lumière représentée prédominait jusqu'alors dans le travail nabi de Bonnard, les couleurs sourdes et les modulations des valeurs dans les clairs et les sombres allaient suggérer des espaces soumis aux incidences lumineuses. Tel est le cas du tableau intitulé « L'indolente ».

Certes, la photographie tout autant que le croquis « d'après nature » qui marque l'expérience artistique de Bonnard durant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle ne nous paraissent pas suffire à justifier de l'évolution de son travail plastique vers sa forme esthétique la plus mature. Il est évident, et nous devons le dire, que les recherches impressionnistes tardives de Degas, de Renoir et de Monet dans les années 1908 à 1926, ont profondément marqué l'art de peindre de Bonnard (nous aurons l'occasion d'y revenir plusieurs fois dans ce chapitre). Cependant, nous considérons la pratique du dessin « sur le vif » et la photographie instantanée, toutes deux antérieures à sa période méditerranéenne, comme des moyens par lesquels l'artiste aura pu asseoir sa recherche picturale sur des fondements qui divergent considérablement du débat impressionniste: si Claude Monet, jusque dans les années 1908, cherche à recomposer fidèlement les couleurs et les lumières du paysage réel qu'il soumet à sa vision, Bonnard les transpose, tend à oublier le ton des objets, crée un équivalent chromatique aux nœuds de sensations perçues. Il poussera les couleurs jusqu'à leur octroyer la capacité d'imprégner aux figures représentées sur la toile une lumière irréaliste.

Résumons donc notre propos : le travail systématique d'enregistrement « sur le vif » que Bonnard réalisa à l'aide des moyens graphiques (crayon et encre) pour les illustrations des ouvrages auxquels nous avons précédemment fait référence (« *parallèlement* » de Verlaine, dont il semble qu'il ait pu utiliser quelques clichés photographiques pour un travail « après-coup », ainsi que « *Quelques aspects de la vie de Paris* ») et l'emploi en dilettante du Pocket Kodak instantané nous permettent d'entrevoir des raisons susceptibles de nourrir le besoin de changement qui s'amorce dans sa pratique professionnelle peu avant 1900 ; raisons qui pourraient en partie expliquer sa première « crise de confiance » et les doutes qui l'habitent quant à la véracité et la légitimité de sa démarche plastique Nabi. Nous considérons que les années 1895 à 1900 durant lesquelles le peintre Nabi affirmait « un goût pour le théâtre du quotidien, la faculté de distiller l'émotion à partir des actes les plus humbles de la vie »<sup>83</sup>, ont généré dans la pratique plastique de l'artiste les conditions d'une mutation de l'espace de représentation pictural jusqu'alors voué à la planéité et au « décoratif ». Cette mutation est effectivement perceptible dans les œuvres des années 1897 à 1899 et notamment dans « L'indolente ». Précisons, d'ailleurs, que cette peinture compte parmi les quelques œuvres issues d'une pratique de la transposition picturale directe impliquant « le modèle prenant la pose » devant l'artiste (il ne procédera d'ailleurs de cette façon que durant ces

---

<sup>83</sup> Thimoty Hyman. *Bonnard*. Paris, Thames et Hudson, 2000, p 49

quelques années). La majeure partie des peintures de Bonnard use des principes de « la décantation » et de la transcription chromatique « après-coup » du souvenir: c'est par l'effort de captation ou de remémoration des formes « croquées sur le vif » qu'advient chez cet artiste une écriture picturale ayant « le pouvoir épictétique et magique de ressusciter un monde, d'en précipiter (au sens chimique) le retour »<sup>84</sup>.

Ajoutons aussi que, si l'atmosphère de cette peinture est fort éloignée des luminosités brillantes et vibrantes des toiles impressionnistes, cette œuvre laisse à présager de l'intérêt de plus en plus crucial que Bonnard porte à la transposition picturale des effets de la lumière sur les objets environnants et de sa traduction en terme d'équivalent chromatique sur la toile: un fort contraste lumineux module le corps de Marthe jusqu'à le fondre, voire le faire disparaître, dans les zones d'ombres du premier-plan. Cette œuvre, empreinte d'une sorte de tension dramatique renvoie aux effets d'ombres et de lumières visibles sur les épreuves gélatino-argentiques prises par Bonnard avec son appareil instantané portatif Kodak, en 1898-1899 : épreuves photographiques qui saisissent dans l'instant sa compagne Marthe « prenant la pose » dans l'atelier ou dans le jardin de Montval<sup>85</sup>.

Nous pouvons supposer que « l'auteur voyait dans ces images, avec toutes leurs imperfections et leurs défauts, mais aussi toute leur richesse dans l'expression des sentiments et l'observation individuelle, la possibilité de nouvelles lois de composition »<sup>86</sup>; et ces imperfections visibles tant dans la restitution photographique des figures surexposées ou sous-exposées que dans le grain bistré qui couvre la surface du papier gélatino-argentique, font écho au jeu diffus des masses et formes ombrées qui constituent tout un réseau graphique très contrasté à la surface de la toile peinte : les tâches de lumière posées de façon sévère sur la droite de la tête de Marthe ainsi que les traits sombres et irréguliers épars sur le drap, dessinent une arabesque et des figures ovoïdales foncièrement inscrites sur la surface plane du support. Est-ce à dire, pour autant, que Bonnard se servait de ses photographies pour peindre ? Non, bien entendu ! Jamais cet artiste n'utilisa les images instantanées prises avec son Kodak à des fins de reproduction ou de transposition picturale<sup>87</sup>. Cependant, nous supposons que ces dernières purent le questionner et le conforter dans les orientations picturales auxquelles il aspirait...

C'est cet aspect de la photographie qui nous semble jouer un rôle pertinent dans l'évolution picturale du traitement des clair-obscur dans les œuvres de cette période : la lumière, dans « L'indolente » est sujette à une théâtralité expressive qui s'oppose vigoureusement à l'injonction Nabis d'occuper les murs avec un parti pris décoratif.

---

<sup>84</sup> J.P Mourey.- *le vif de la sensation*. Saint-Etienne, CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1894, p 83

<sup>85</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 9 page...

<sup>86</sup> Jean François Chevrier, « *Bonnard Photographe* » in *Bonnard*. Catalogue d'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 229

<sup>87</sup> Confère : Michel Terrasse. *Du dessin au tableau*. Paris, Imprimerie nationale, 1996. p 118

Comme l'écrit Emmanuelle de l'Ecotais, « la photographie chez Bonnard relève d'une tentative de mémorisation mécanique de certains mouvements que l'œil ne peut décomposer »<sup>88</sup> et cette approche photographique est à mettre en rapport, nous venons de le voir, avec sa façon toute personnelle de « croquer » dans l'instant les formes et les objets qu'il souhaite utiliser à des fins picturales « d'après mémoire ». On peut supposer qu'à travers ses deux pratiques (qu'il ne faut cependant pas mettre sous le même rapport professionnel) Bonnard aura pu observer, retrouver et peut-être développer les premiers fondements des épiphanies figurales et chromatiques qui mettront peu à peu, au fil de l'évolution de sa technique picturale, du jeu dans le regard de celui qui contemple l'œuvre peinte. Expliquons-nous : une des caractéristiques des tableaux de cet artiste réside dans le fait qu'ils dévoilent « après-coup » une multitude de personnages, d'animaux et autres objets hauts en couleur, non perceptibles de prime abord. Il y a donc émergence, au sein de la texture chromatique, des phénomènes « d'épiphasis et d'aphanasis » qui rendent efficiente l'appréhension du tableau en tant qu'objet pictural réel (nous en avons fait cas dans le chapitre 1 et nous y reviendrons ultérieurement de nombreuses fois). Ces apparitions manifestes peuvent être considérées, d'une certaine manière, comme une constante dans le travail plastique de Bonnard depuis ses débuts : il met en œuvre un jeu perceptif induit par l'emploi de figures « enfouies », imbriquées ou ambiguës, appréhendables visuellement après un laps de temps d'observation. Ce jeu sur la perception de formes reconnaissables représentées dans l'entour pictural n'obéit pas évidemment aux mêmes impératifs techniques et chromatiques lorsqu'il s'agit d'un travail Nabi ou d'une œuvre postérieure à 1900.

Il suffit par exemple d'observer combien peuvent être réticentes à la saisie visuelle immédiate, la silhouette de certaines figures (notamment du chien et du personnage masculin à la veste à carreaux) apparaissant « après-coup » dans « La partie de croquet » de 1892, ou de repérer successivement les divers éléments figuratifs imbriqués les uns aux autres dans « L'après-midi au jardin »<sup>89</sup> de 1891; figures que notre perception directe n'est pas en mesure de capter simultanément... Nous sommes là, en présence d'un travail chromatique qui s'affirme à la surface de l'œuvre et répond aux prédicats théoriques du Nabisme<sup>90</sup>, mais plus encore, ici, nous assistons à un

---

<sup>88</sup> Emmanuelle de l'Ecotais. *Bonnard, l'œuvre, un arrêt du temps*. Musée de la ville de Paris, 2006, p 114

<sup>89</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N°4 et 10 pages 191 et 192

<sup>90</sup> Remarque : Précisons néanmoins que les visées Nabis de l'artiste, concernant la planéité de la surface peinte, impliquent l'utilisation de la grille orthogonale constituant un plan vertical parallèle, voire confondu au plan du tableau. Cette grille s'articule et s'amalgame à tout un réseau de lignes courbes et brisées qui rythment et structurent la surface picturale. Sans renier complètement la profondeur de champ, elle participe de l'unité et du caractère mural de l'œuvre. « Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, anti-mimétique et s'oppose au réel. C'est à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface ». (Rosalind Krauss. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993. p 94). Le rôle de la couleur, tant dans les phénomènes « d'épiphasis » rendus efficients que dans l'affirmation des orientations



phénomène caractéristique de reconnaissance (ou d'émergence) de la figure dans l'espace pictural opérant par les voies d'une perception indirecte... nous reportons pour des raisons de clarté et d'efficacité démonstratives cet aspect de l'analyse du phénomène à notre troisième chapitre (Cf : pages 955 à 966, livre 3) Dans des œuvres comme « L'homme et la femme » de 1900 ou dans « La lampe »<sup>91</sup> de 1899, on constate le même jeu « d'apparition tardive » de la figure représentée : on peut remarquer combien est subtile l'harmonie des couleurs et l'emploi de la touche colorée pour permettre à notre regard de percevoir « après-coup » la présence d'un ou plusieurs chats. Cette pratique qui consiste à favoriser les émergences figurales « après-coup » et qui autorise une perception « dans un deuxième temps » de figures apparaissant sur l'épiderme de la peinture se joue du caractère dynamique de la perception. Elle est tout aussi efficiente dans ses travaux de jeunesse Nabis que dans les productions plastiques symptomatiques de la mutation profonde de son art de peindre dans les années 1897-1900, notamment dans « L'indolente » où le regard, par un effort prolongé de scrutation de la surface peinte, peut déceler, à gauche de la tête de Marthe, la silhouette d'un chat dormant.

Ce phénomène d'épiphanie figurale demeure l'une des caractéristiques les plus singulières et les plus constantes de son œuvre, non seulement dans les tableaux mais aussi dans les dessins tels la « Femme et enfant, scène de rue »<sup>92</sup> exécuté en 1893 ou le projet de la couverture de « Quelques aspects de la vie de Paris »<sup>93</sup> de 1898 dont nous avons parlé précédemment : nous observons dans le premier cas, le même principe « d'imbrication » ou de « dilution » de la silhouette féminine dans la structure graphique formée de la grille orthogonale et du répertoire de points, de traits et de linéaments distribués et ordonnés sur toute la surface (processus identique en quelque sorte au traitement graphique et chromatique affirmant le plan vertical du tableau, dans « La partie de croquet »). Dans le second exemple, nous voyons poindre sur le quart inférieur gauche du dessin plusieurs figures apparaissant/disparaissant selon l'attention visuelle que nous leur accordons et selon notre capacité de régler la fovéa sur tel ou tel aspect des traits entremêlés et griffonnés rapidement à la surface du papier : ainsi peut se révéler consécutivement à la conscience l'image d'un personnage levant le bras droit, le profil d'un homme barbu ou la figure esquissée d'une femme ressemblant à Marthe. Ces procédés sont monnaie courante dans l'œuvre graphique de Bonnard des années 1890 à 1900 et présagent de la façon avec laquelle il opérera fréquemment dans ses peintures ultérieures pour mettre du jeu dans le regard du spectateur attentif. De même, cela aura à voir avec la façon de concevoir le dessin dès les années 1912 : il usera d'une approche graphique systématique pour enregistrer à la façon du sténographe les moindres événements réels susceptibles de participer à posteriori à

---

ornementales et décoratives du tableau, est prépondérant : Bonnard use d'une harmonie de couleurs, relativement contigües sur le cercle chromatique, qu'il distribue astucieusement à la surface du tableau, inscrivant ainsi les figures alignées sur un même plan et fondues dans les mêmes harmonies chromatiques.

<sup>91</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 11 page 255

<sup>92</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 10 page 191

<sup>93</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 12 page 206

l'élaboration de ses compositions picturales. Ces phénomènes d'épiphanie chromatique et figurale s'avèrent extrêmement fréquents dans toute son œuvre mature et nous pensons que l'expérience graphique tout autant que photographique, au tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, ont influé sur cet aspect de la recherche picturale de Bonnard : c'est sans aucun doute un phénomène similaire que Bonnard a pu observer lorsqu'il prenait en amateur des photos instantanées à l'aide de son Pocket Kodac, en regardant par la petite fenêtre de visée de sa boîte noire, une scène dont il ne voyait en fait que très peu de chose... lorsque le papier photosensible imprégné des éclats de la lumière se transformait en de véritables photos instantanées, Bonnard pouvait y déceler jusqu'aux plus petits détails se trouvant dans le champ de vision lors de la prise de vue. Il y découvrait le moindre élément figuratif, le plus infime événement lumineux s'étant initié à son insu dans la scène photographiée ; événement dont il n'avait pas totalement perçu la présence en tout premier lieu et qui s'affirmait « après-coup » sur le papier gélatino-argentique<sup>94</sup>. Le traitement pictural apparaissant dans les toiles de 1898 telle « L'indolente » nous semble effectivement indicatif du rôle prépondérant que la lumière peut jouer dans l'image lorsque le peintre lui octroie les fonctions d'anamnèses formelles et les capacités de produire des phénomènes d'épiphanie figurale ou chromatique ; capacités par lesquelles, ici, précisément, notre vision retrouve la silhouette d'un chat dormant contre le traversin, à gauche de la tête de Marthe.

Nous approchons du terme de notre analyse concernant les influences auxquelles Bonnard, dans sa jeune carrière a pu être sensible. Cependant, pour saisir pleinement les enjeux et les démarches picturales qui opèrent dans le travail mature de cet artiste, et que nous avons défini comme participant de l'émergence du concept « d'objet pictural réel », il nous faut encore accorder du crédit à quelques facteurs existentiels et artistiques: ses amicales rencontres avec Degas, Renoir et Monet, sa découverte de la lumière du Sud de la France et son rapprochement seulement d'apparence – nous insistons -- avec les thèses impressionnistes.

La critique s'accorde à considérer sinon la dette de cet artiste à l'égard de l'impressionnisme, du moins son attirance de plus en plus impérieuse pour les recherches picturales de Degas, Renoir et Monet, aux alentours des années 1900-1914. Nous ne contredirons pas ces considérations historiques, fort bien argumentées par ailleurs<sup>95</sup>, qui rendent explicite l'intérêt que porte

---

<sup>94</sup> Remarque : il ne nous semble pas anodin de faire ici le parallèle avec son ami et collègue Nabis Edouard Vuillard qui introduisait lui aussi dans ses compositions picturales, et de façon encore plus systématique que Bonnard, des personnages ou des objets qui se donnaient à la vue qu'après un temps d'observation soutenue. Il procédait lui aussi dans ces mêmes années 1890 à des agencements chromatiques de surface impliquant des phénomènes d'apparition « après-coup » de figures peintes sur l'épiderme pictural... Bien plus que Pierre Bonnard, il s'intéressa à la prise de vue photographique instantanée.

<sup>95</sup> Remarque : Se référer entre autres à: Sarah Whitfield, « Une question d'appartenance » in catalogue Bonnard, l'œuvre un arrêt du temps, Paris 2006 P65 à 72, Steven A. Nash, « De quelques sources dans l'œuvre tardive de Bonnard », in Catalogue Bonnard, centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p 38 à 47 et Timothy Hyman, Bonnard, Paris, Thames et Hudson, 2000 p 65 à 97.

Bonnard à la manière avec laquelle les impressionnistes reproduisaient par les moyens picturaux les effets de la lumière sur les environnements naturels. Toutefois, nous n'accorderons que peu de crédit aux thèses qui font de Bonnard l'artiste « le plus innocemment épicurien des continuateurs impressionnistes »<sup>96</sup>. Notre avis diverge fortement en ce point malgré quelques œuvres tel le « Nu à contre jour » ou « La glace du cabinet de toilette »<sup>97</sup> de 1908, qui restituent de manière suggestive les éclairages naturels par « des couleurs mêlées comme des laines, créant tout autour une intense vibration »<sup>98</sup>. Nous considérons que si effectivement Bonnard manifeste beaucoup d'intérêt à l'égard des œuvres impressionnistes il ne procède pas selon les modes de transposition chromatique propres à ces derniers : il crée un équivalent coloré qui rend compte de l'effet produit par la lumière sur les objets mais sans s'astreindre à la rigueur naturaliste, c'est à dire sans chercher à traduire de façon fidèle les aspects et les apparences des occurrences du milieu naturel soumis à la lumière du jour. En cela sa démarche n'emprunte rien à l'impressionnisme.

Au contraire, elle en infirme catégoriquement toute filiation : cet artiste tend à donner aux figures peintes un ton local émanant purement de ses libres choix de coloriste et ne revendique, en somme, que les qualités artificielles et expressives du médium pictural. C'est à l'évidence ce à quoi nous pouvons conclure lorsque notre regard fixe la surface colorée des œuvres telles « Misia » vers 1909, « L'automne, les vendanges » de 1912 ou plus encore « La salle à manger de campagne »<sup>99</sup> de 1913.

Allons plus loin encore ! Nous portons l'attention de notre lecteur sur deux faits : premièrement, l'intérêt manifesté par Bonnard à l'égard de la transposition plastique de la lumière incidente sur les objets réels est antérieur à la période à laquelle on estime les éventuelles influences des impressionnistes sur sa pratique. Nous signalons que les œuvres telles « L'indolente » et « L'homme et la femme » précèdent de plusieurs années ses rencontres avec Renoir et Monet ; de surcroît, elles sont encore le fruit d'un esprit qui s'oppose ouvertement aux attitudes serviles des peintres voulant reproduire fidèlement les aspects du milieu naturel. Secondement, ces productions ne recèlent à l'évidence que peu de points communs avec l'esthétique impressionniste... ne serait-ce que par le rôle alloué à la couleur noire et la libre transposition de la lumière selon des choix non naturalistes.

Cependant, un fait est établi : la couleur dans les œuvres de Bonnard évolue de façon très considérable sur la première décennie du XX<sup>e</sup> siècle : sa palette de peintre use d'accords tonals imprévus et chatoyants, la couleur devient plus exubérante, exaltée jusqu'à l'incandescence. Comment peut-on expliquer un tel changement, une telle progression dans l'utilisation de la gamme chromatique ? Quels événements ont pu susciter une telle

---

<sup>96</sup> André Fermigier. *Bonnard*. Cercles d'art, Paris, p 9

<sup>97</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 19 et 20 pages 548 et 549, livre 2.

<sup>98</sup> Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, nrf, Gallimard, 1967. p 80

<sup>99</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 2 page 195

évolution picturale? C'est l'artiste lui-même qui nous l'apprend : « J'ai eu un coup des milles et une nuits. La mer, les murs jaunes, les reflets aussi colorés que les lumières... »<sup>100</sup> aurait-il dit au sujet de son séjour à Saint-Tropez en 1909. Ainsi, cette couleur radieuse qui envahit l'espace de la toile et l'irradie d'incidences lumineuses trouve-t-elle ses origines dans la révélation de la lumière méridionale...

Certes cela est forcément exact puisque l'artiste lui-même le dit, mais nous précisons tout de même que notre coloriste a effectué entre 1900 et 1908 un certain nombre de voyages qui l'ont conduit, entre autres, en Espagne, en Tunisie et au Maroc : pays où la lumière incidente est d'une nature tout aussi éblouissante que celle du bassin méditerranéen français. Nous signalons aussi, et cela nous semble avoir une réelle importance, que Bonnard parle de lumières et de reflets qu'il perçoit dans l'espace réel environnant : il parle des couleurs apparaissant dans l'entour et non des tons qui sourdent d'une surface picturale sous l'effort obstiné du peintre pour restituer la lumière... Ce que décrit Bonnard correspond davantage à la « saillie du réel » sous la lumière incidente méditerranéenne plutôt qu'à la « saillie de la matière picturale »<sup>101</sup> dans l'espace du tableau. Cela a pour nous un sens capital qu'il ne faut pas dévoyer sous peine de mal interpréter ses propos: la « saillie du réel » revient à parler d'une perception qui correspond à une vision directe alors que la « saillie de la matière picturale », bien que pouvant être appréhendée selon les modes de perception directe, concorde davantage avec une vision « de seconde main »<sup>102</sup> ...

Pour expliciter notre pensée, relapons tout de suite quelques propos de James J. Gibson auxquels Gombrich<sup>103</sup> a volontairement fait allusion dans son exposé théorique sur les modalités d'appréhension visuelle de la nature et de l'œuvre d'art: « La perception directe est ce qu'on a quand on voit les chutes du Niagara par exemple, à distinguer de ce qu'on a quand on en regarde une image. Cette dernière perception est « de seconde main ». Aussi, lorsque j'affirme que la perception de l'environnement est directe, je veux dire qu'elle n'est pas obtenue en seconde main par des images rétinales, neurales ou mentales. La perception directe est l'obtention d'informations à partir de l'organisation de la lumière environnante. J'appelle cela « un processus de récolte d'informations » qui comprend les activités d'exploration consistant à regarder autour de soi, se déplacer et regarder les objets »<sup>104</sup> ; et de continuer quelques lignes après : « ce que Gibson nous fait comprendre, ce

---

<sup>100</sup> Antoine Terrasse. Op Cit. p 88

<sup>101</sup> Jean Pierre Mourey. *Le vif de la sensation*, CIEREC. Université Jean Monnet. Saint-Etienne. 1993. p 57

<sup>102</sup> Gombrich : « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire II*. Cahiers du musée national d'art moderne N° 24, Centre Georges Pompidou. 1988, p 21 à 42

<sup>103</sup> Ibid p 30

<sup>104</sup> Gombrich : « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire II*. Cahiers du musée national d'art moderne N° 24, Centre Georges Pompidou. 1988 p 30 : citation de James J Gibson. *La conception écologique de la perception*. Boston, Houghton Mifflin, 1979. p 147

n'est pas que la vue enregistrée est fausse, mais qu'elle est basée sur une contrainte artificielle que nous ne devons pas confondre avec l'expérience totale devant la nature » : « voir la nature » n'est pas assimilable à « voir une peinture » et les paroles de Bonnard ne peuvent être entendues et comprises que sous le faix d'une émotion forte ressentie par ce dernier face aux éléments et aux événements naturels : Bonnard décrit ce qu'il voit, à un moment précis de son existence que définit une position dans l'espace et dans le temps ainsi qu'un nœud de sensations éprouvées par le peintre à cet instant précis. C'est-à-dire que ce que Bonnard rapporte dans son propos participe des faits de son existence personnelle et de sa position eu égard aux choses naturelles qui l'entourent ou qu'il observe, sent, entend, voit, éprouve... Ainsi, sa perception de l'espace et de la lumière méridionale s'avère plurielle tout comme sa vision est vouée à l'immersion totale dans l'entour : il perçoit l'espace selon un « processus de récolte d'informations » qui implique d'abord la conscience de sa propre position naturelle par rapport à l'objet de sa vision. Ce processus nécessite aussi la prise en compte de stimuli qui ont à voir avec les modalités sensorielles du corps percevant. Bref, la perception est directe et ne réclame pas forcément de la conscience qu'elle fasse appel à l'imagination. Or, nous l'avons vu sur le premier chapitre, lorsqu'on est devant une peinture, un artefact artistique à dimension esthétique, nous nous trouvons face à quelque chose qui nous amène « à prendre en considération une réalité double: le tableau est en lui-même un objet physique et nos yeux peuvent le voir comme tel, posé à plat sur le mur ; mais il peut également évoquer des objets tout autres [...] situés dans un espace différent et même dans un temps différent »<sup>105</sup>. Ainsi avons-nous d'une part, la possibilité de faire appel à notre perception directe de l'objet appréhendé visuellement et donc de le voir pour ce qu'il est : un objet plat concret exhibant ses qualités plastiques et structurelles. D'autre part, nous pouvons choisir d'y repérer l'image peinte et dès lors nous sollicitons nos facultés d'imagination afin d'en comprendre ou d'en déduire les signes représentationnels par lesquels elle fait sens à nos yeux. Dans ce cas précis, notre visée perceptive est « de seconde main » et ne nécessite pas forcément une proprioception, c'est-à-dire un processus d'orientation, une « connaissance de notre position en relation avec ce que nous voyons en dehors de nous »<sup>106</sup> : nous nous projetons mentalement dans le tableau sans considérer d'autre réalité que celle que nous daignons accorder à l'image elle-même. Autrement dit, l'acte même de contempler une peinture figurative (quelques soient ses qualités matiéristes et expressives), implique ipso facto que nous choisissons de rejeter, ou du moins, de ne pas tenir compte de la réalité matérielle de l'œuvre en tant qu'objet concret situé en face de nous-mêmes : nous visons ce dernier pour y déceler le phénomène d'illusion qu'il dévoile ou engendre et au profit duquel nous oublions quelque peu notre condition première de regardeur.

Ainsi, lorsque Bonnard nous parle de son « coup des mille et une nuits » qu'il reçoit en contemplant « la mer, les murs jaunes, les reflets aussi colorés que les lumières », il faut bien avoir en mémoire que ce dont il parle se

---

<sup>105</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. De Boeck Université, 5<sup>ème</sup> édition, 2000. p 226 et 227

<sup>106</sup> Gombrich, « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire II*. Cahiers du musée national d'art moderne N° 24, Op Cit. p 41



rapporte à la vision directe et correspond à ses impressions perçues face au milieu naturel... ensuite, ce qu'il produira en peinture cherchera certes à rendre compte de cette première saisie émotive et sensible des lumières et des couleurs du sud mais il lui faudra aussi trouver les moyens chromatiques adéquates pour donner au spectateur, non l'impression originelle que lui-même a reçue, mais, bien davantage, un équivalent chromatique qui puisse procurer au regardeur, dans une saisie « de seconde main » une émotion similaire.

Aussi se doit-on de considérer que la découverte des couleurs et des lumières incidentes des paysages du Sud de la France ont incité Bonnard à chercher, en peinture, non une restitution des apparences mêmes de ce déferlement lumineux (comme ont pu l'envisager les impressionnistes en terme d'imitation) mais davantage un équivalent chromatique permettant au spectateur de percevoir « en seconde main » un processus chromatique et lumineux susceptible de reproduire les sensations et les émotions originellement vécues par le peintre face au motif. Les relations amicales et professionnelles que Bonnard a entretenues avec Renoir et Monet, tiennent tout autant de cette débordante passion pour la couleur que de l'intérêt qu'il porte aux procédés et aux démarches relatives à leurs recherches impressionnistes ; non que ces dernières purent lui apporter des solutions auxquelles il souhaitait souscrire, mais bien davantage qu'elles furent un moyen d'entrevoir précisément ce dont il ne voulait pas faire usage en peinture... Notre avis est que leur influence ne fut pas aussi déterminante sur Bonnard qu'on veut bien le laisser entendre parfois. Si « le style de ses œuvres de jeunesse manifeste au contraire une réaction très nette et très consciente contre l'esthétique de ceux dont il allait apparaître par la suite comme le plus brillant continuateur »<sup>107</sup> nous affirmons que loin s'en faut de le considérer seulement dans ce dépassement de la vision impressionniste : Bonnard apporte une conception non naturaliste de la couleur qui, en ce sens, diverge fondamentalement des recherches de l'Impressionnisme et le lie bien davantage à Matisse ou Derain.

La crise des années 1913-1915 que relate Charles Terrasse dans son ouvrage édité chez Floury en 1927 est, sans nul doute, symptomatique de cet attitude singulière, authentique et exigeante du coloriste face aux impératifs de la transposition des perceptions originelles : tentant de rendre compte de l'émotion première face aux aspects fluctuants et mobiles de la vision, il lui faut se méfier de l'usage par trop servile de la gamme chromatique pour copier l'effet perçu. S'il souhaite demeurer le plus fidèle possible à ce que son œil peut enregistrer dans le moment immédiat où il voit, il lui faut adopter une méthode de travail qui n'accorderait pas à la couleur un rôle de simulacre : le dessin, le croquis « sur le vif », plus spontané, plus rapide, plus allusif aussi, aura la charge d'enregistrer cette émotion première... Après quoi, dans l'atelier, c'est la couleur que le peintre recomposera de mémoire et d'après les indications graphiques notées dans ses carnets : « le dessin c'est la sensation, la couleur c'est le raisonnement. »<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> André Fermigier. *Bonnard*. Cercles d'art, Paris, p 12

<sup>108</sup> Confère : « Notes de Pierre Bonnard » in Verve, *Couleur de Bonnard*, Paris, 1947, N°17-18, non paginé. Et Antoine Terrasse, « Observations sur la peinture », *Bonnard*, Paris, centre Georges Pompidou, 1984, p 177-178.

## Fiche Pierre Bonnard N° 10



**La partie de croquet. 1892. Huile sur toile. 130x162 cm. Musée d'Orsay. Paris. Dauberville cat. 38**



**L'exercice ou La revue. 1890. Huile sur toile. 23x31 cm. Coll. particulière. Dauberville Cat. 10**



**Femme et enfant, scène de rue. Vers 1893. Pinceau, plume, encre de chine et rehauts d'aquarelle. Coll. particulière**



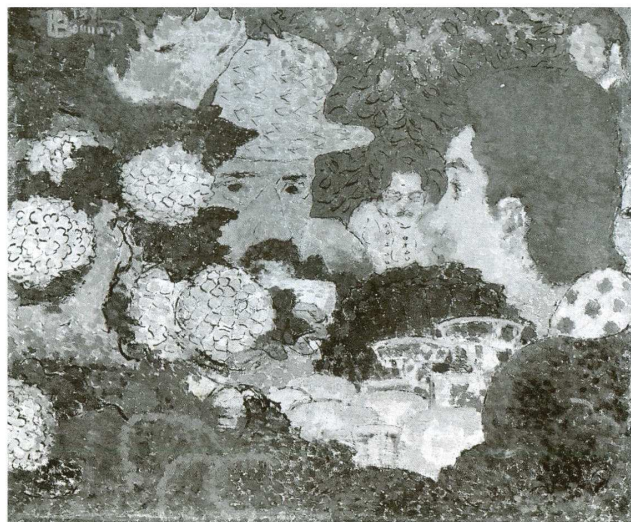
## Fiche Pierre Bonnard N°4



Bonnard: Scène de famille. 1892. Lithographie en trois couleurs. 28,2x37,8 cm  
Coll. particulière



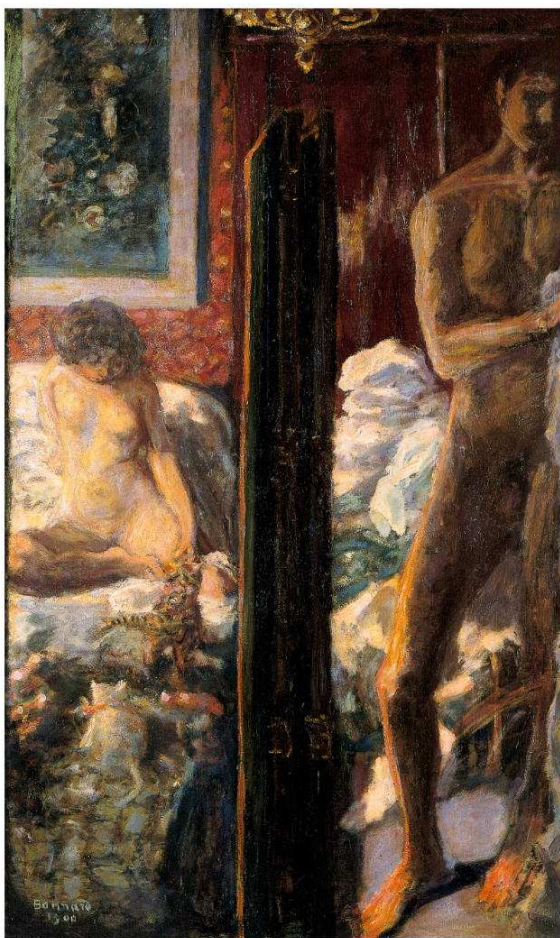
Bonnard: Scène de famille. Andrée Terrasse, son fils Jean et Bonnard. 1893. Lithographie en couleurs. 31,2x17,7cm. Coll. part.



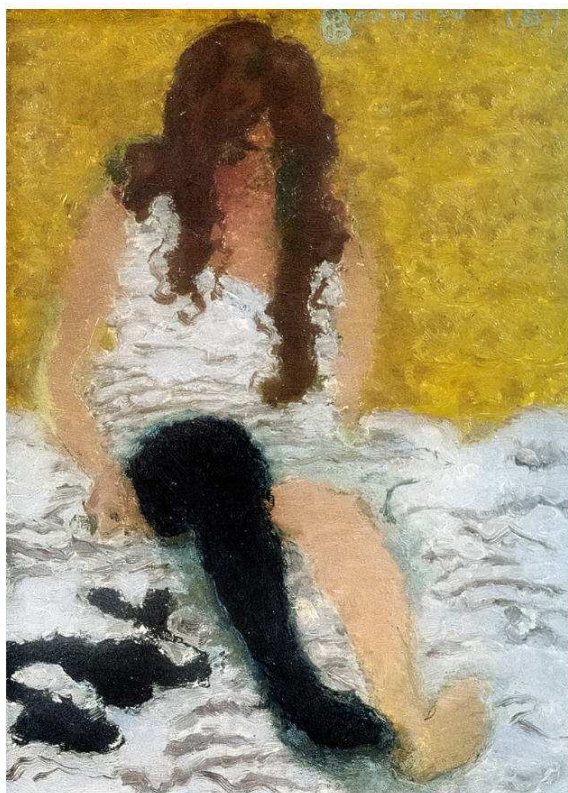
Pierre Bonnard: L'après-midi au jardin. 1891  
Collection particulière



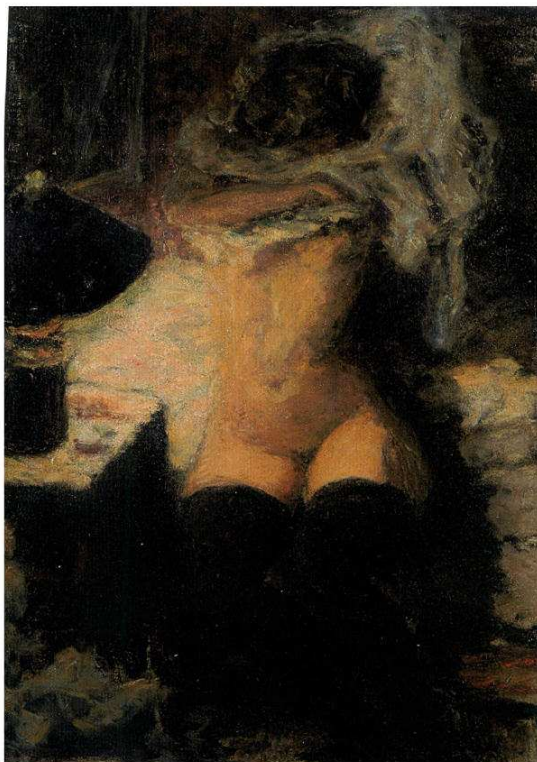
## Fiche Pierre BONNARD N°8



**L'homme et la femme. 1900. Huile sur toile. 115x72 cm.**  
Musée National d'Art Moderne. Dauberville cat.224



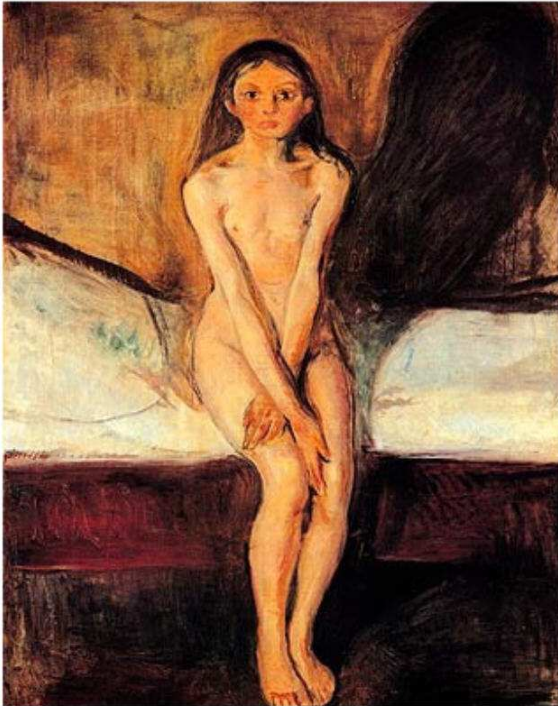
**Femme enfant ses bas. 1893. Huile sur toile. 35x27 cm.**  
Coll. Paul Pétridès. Paris. Dauberville cat. 44



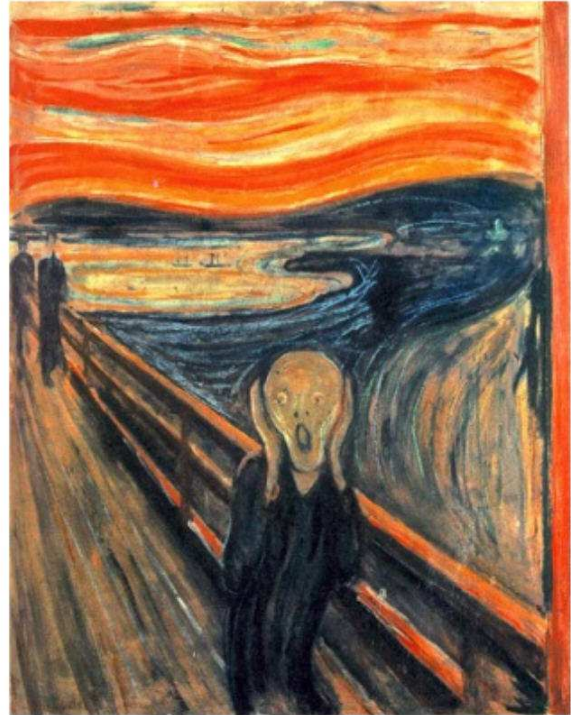
**Nu aux bas noirs. Vers 1900. Huile sur toile. 59x43 cm.**  
Coll. Lord Rosslyn. Angleterre. Dauberville cat. 01 829



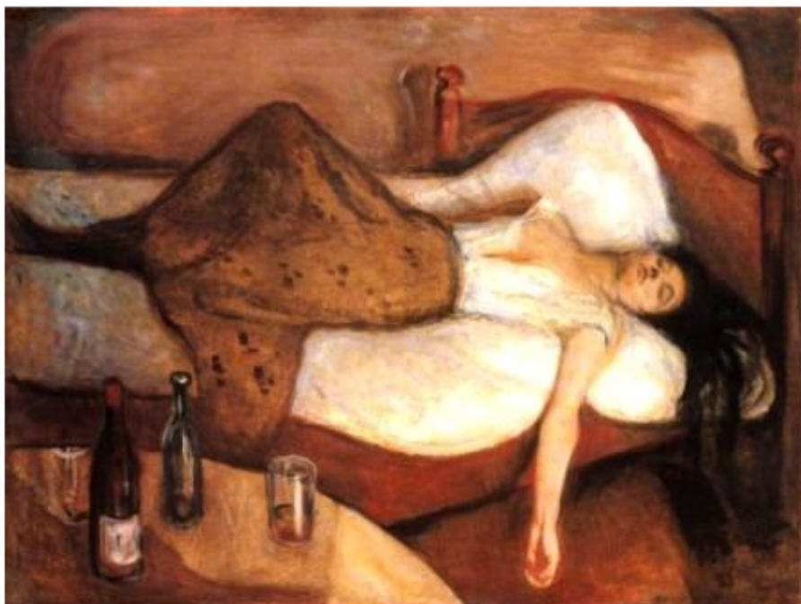
## Fiche Documents divers N°64



Edvard MUNCH: La puberté. 1893.  
Huile sur toile. 150x100 cm.  
Galerie Nationale, Oslo, Norvège



Edvard MUNCH: Le cri. 1893.  
Huile, tempera et pastel sur carton. 91x73,6 cm.  
Galerie Nationale, Oslo, Norvège



Edvard MUNCH: Le jour d'après. 1894.95.  
Huile sur toile. 115x152 cm  
Galerie Nationale, Oslo



## Fiche Pierre Bonnard N°2



MATISSE: Les poissons rouges. 1912.  
Huile sur toile  
Musée Pouchkine, Moscou



Salle à manger à la campagne. 1913. Huile sur toile. 168x204cm  
Minéapolis Institute of Arts. USA. Dauberville cat.763



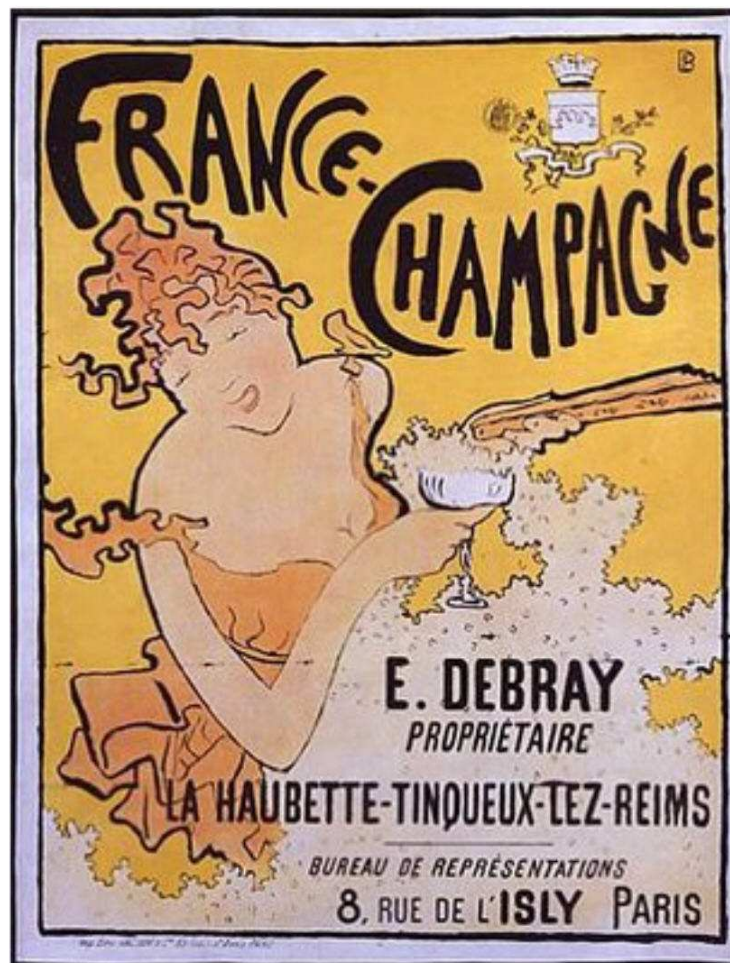
Bonnard: L'automne, les vendanges. 1912.  
Huile sur toile. 365x347 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Dauberville cat. 716



Paul Sérusier: Le talisman ou Le bois d'amour. 1888.  
Huile sur bois. 27x21,5 cm. Musée d'Orsay Paris



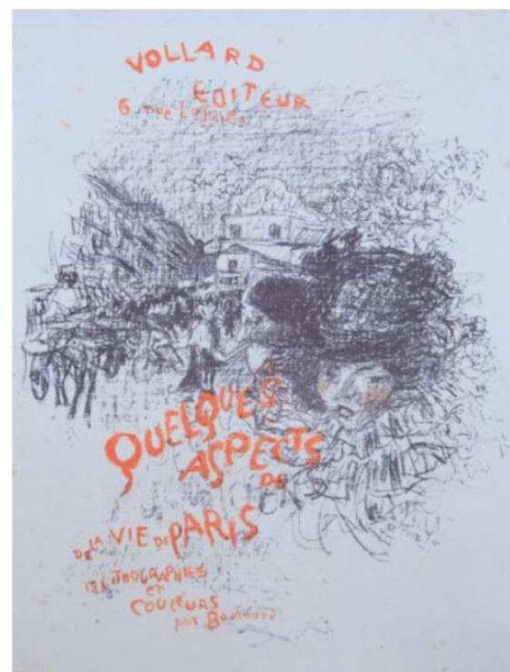
## Fiche Pierre Bonnard N°3



Bonnard: affiche France-Champagne. 1889



Bonnard, Verlaine: Parallèlement . Edité par Volland . 1895-1900. Lithographie. 30,5x25cm. été p 17



Bonnard: Quelques aspects de la vie de Paris. Couverture. 1898

Nous concluons notre débat en abordant très succinctement les liens d'amitié réciproque qui unirent pendant plus de quarante ans, Pierre Bonnard et Henri Matisse. Nous voulons dire combien leur approche de la peinture et l'esprit qui les animaient tout deux nous semblent correspondre à une même quête artistique et intellectuelle, à de mêmes idéaux. Malgré des tempéraments fort contrastés et des productions picturales très différentes, ces deux là « ont la même intelligence de la peinture. Ils partagent la même conviction, absolue, que le tableau doit vivre par lui-même, de sa vie propre ; qu'il n'est pas une imitation de la vie, mais la transcription d'une émotion ressentie devant un spectacle ; que le peintre doit se soumettre non à la nature, mais à son tableau »<sup>109</sup>. C'est en tout cas ce que laissent entendre les paroles de Matisse en 1908 : « il ne m'est pas possible de copier servilement la nature, que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau »<sup>110</sup> ; paroles qui font écho précisément à celles de Bonnard relatées dans les pages qui ont précédé : « l'art n'est pas nature [...] Il y avait aussi beaucoup plus à tirer de la couleur comme moyen d'expression »<sup>111</sup>.

Nous ne nous attarderons pas, à ce stade de notre réflexion sur les divergences et les ressemblances opérant au sein de leurs œuvres et démarche artistique mais nous rappelons à notre lecteur qu'ils furent tous les deux de grands coloristes et des maîtres influents pour les jeunes générations d'artistes new-yorkais des années 1950 et 1960 tel George Segal.

Ainsi en est-il des influences artistiques et des rencontres existentielles qui eurent une incidence non négligeable sur l'évolution singulière du travail plastique de nos trois artistes de référence : Pierre Bonnard, George Segal et Giorgio Morandi.

Nous noterons cependant le fait que ces plasticiens n'ont pu, à priori, se rencontrer physiquement : ils n'appartenaient pas à la même génération et ne fréquentaient pas les mêmes cercles artistiques. Bonnard a vécu et travaillé à Paris puis en province : sur la côte Atlantique ou sur le littoral méditerranéen. Malgré un voyage à Rome, il semble que sa connaissance de l'œuvre du peintre Bolognais fut limitée : quelques œuvres sans doute aperçues lors d'expositions, des illustrations et des articles lus dans les revues d'art. Morandi vivait dans son Emilie natale en Italie qu'il n'a quasiment jamais quittée. Il avait cependant une très bonne connaissance de l'œuvre de Bonnard auquel il accordait de l'intérêt en raison des qualités intrinsèques de la surface picturale de ses toiles où « la couleur se faisait

---

<sup>109</sup> Antoine Terrasse. *Correspondances Bonnard/Matisse 1925-1946*. Paris, Gallimard, 1991, p 28

<sup>110</sup> Henri Matisse : « Notes d'un peintre » in *La grande Revue*, t.LII, 25 décembre 1908. Cité par Antoine Terrasse.- *Correspondances Bonnard/Matisse 1925-1946*. Paris, Gallimard, 1991, p 28

<sup>111</sup> Ingrid Rydbeck, *Chez Bonnard à Deauville*, Stockolm, Konstrevy, N°4, 1937 ou *Chez Bonnard à Deauville*, Paris, L'échoppe, 1992, non paginé.

lumière »<sup>112</sup>. Quant à George Segal, jeune peintre américain dans les années 1945, il a pu approcher durant ses études les œuvres de ses deux aînés européens au travers d'articles de presse et d'expositions organisées entre autres par le Moma de New York mais il n'a jamais rencontré les deux maîtres européens : Bonnard est décédé en 1947 alors que George Segal débutait sa carrière artistique à New-York et Morandi, demeura toute sa vie durant en Italie, n'ayant que peu de contacts avec l'effervescence des milieux artistiques américains des années 1950-1960.. Seul, nous semble-t-il, George Segal manifesta un véritable intérêt artistique à l'égard de ses deux aînés européens : pour Bonnard, dès ses premières années d'études artistiques... pour Morandi, beaucoup plus tard, dans les années 1980. Nous reviendrons dans notre troisième partie sur ce point.

Nous ne nous appesantirons pas immédiatement sur l'analyse comparée de leurs habitudes et méthodes de travail puisque notre réflexion nous mènera très vite à confronter, dans la progression anaphorique les éléments symptomatiques d'une visée commune de l'objet pictural réel. Nous ne ferons que remarquer, ici, les similitudes par lesquelles leurs approches du « fait pictural » convergent inexorablement vers une conception de l'artefact artistique affirmant son ambiguïté native d'image peinte et d'objet concret; cela bien que cette convergence n'implique absolument pas une pratique nécessitant des procédés techniques et de solutions plastiques partagés. Nous voulons seulement, pour l'instant, déceler dans ces années de jeunesse et d'apprentissage artistique quelques aspirations ou préoccupations plastiques susceptibles de servir notre discours théorique et d'entrevoir les prémisses des fondements poïétiques de notre objet pictural réel.

Y a-t-il dans les questionnements artistiques qui occupent l'esprit de ces trois artistes durant les premières années de leur engagement créatif, des enjeux esthétiques communs, des caractéristiques plastiques ou méthodologiques qui s'avèreraient partagées, sinon similaires, et viendraient justifier de notre désir de voir, dans leur recherche picturale respective, une même volonté d'affirmation de l'objet pictural réel ?

Notre avis est sans équivoque : nous voyons en ces trois plasticiens aux tempéraments et aux approches artistiques très divergentes, un intérêt commun pour les modalités par lesquelles notre objet d'étude se manifeste à l'attention du regardeur. Nous n'en esquisserons d'ailleurs ici que les principales caractéristiques afin de gagner à l'économie de notre discours.

Tout d'abord, force est de constater la relation que chacun d'eux entretient avec l'image figurative: tous les trois font usage de la figure représentée et ne conçoivent leur création que dans le cadre restreint de la figuration. En ce sens, ils abordent l'artefact artistique en des termes que nous avons déjà

---

<sup>112</sup> Remarque : Dans un entretien accordé à Edouard Roditi, publié en 1960 dans *Dialogues on Art*, aux éditions Secker et Warbuc, à Londres, Morandi fait directement allusion à la qualité chromatique des œuvres de Bonnard auxquelles il accorde un grand intérêt. Nous citons : « Cette qualité de peinture que vous avez raison de trouver si mystérieuse, je la perçois de même dans certaines toiles de Corot, de Manet ou de Bonnard qui ne représentent pas nécessairement des natures mortes, mais évidemment aussi chez Chardin, Courbet et les autres peintres que vous venez de nommer » (Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrit, entretiens*. Hazan, Paris, 2007. p 149)



définis en notre première partie : l'objet pictural rend compte de sa capacité à produire une représentation figurative et simultanément affirme sa corporéité d'objet peint manufacturé. Pour le dire autrement, ces artistes créent un objet plastique se manifestant selon deux modalités perceptives : celles de l'image représentée qui stimule notre imagination et nous introduit dans un monde qui lui est propre et celle de sa présence physique d'objet concret qui nous le fait appréhender en tant que volume, milieu ou corps physique participant de notre environnement spatial réel ; environnement que nous avons par ailleurs défini comme étant l'une des configurations possibles de l'entour<sup>113</sup>.

De ce premier constat découle celui tout aussi important de la relation au modèle et au réel: leurs démarches, bien que divergentes, s'inscrivent dans une relation étroite avec le milieu de vie, voire la nature. Ils visent à questionner l'objet perçu dans son environnement immédiat et le transcrivent par des moyens plastiques qui rendent efficaces son caractère d'immanence. Cependant, loin de chercher à restituer une copie fidèle du modèle, ils visent à lui substituer un équivalent sensible et chromatique qui produit sur le spectateur le sentiment d'une présence réitérée et d'une existence réelle manifeste : Bonnard mettra en œuvre une pratique du croquis « sur le vif » par laquelle il enregistrera graphiquement le modèle évoluant dans l'entour et perçu par l'artiste en sa fugacité naturelle. Par la suite il utilisera ses dessins pour transcrire en peinture, après-coup et de mémoire, non l'apparence exacte du modèle mais bien davantage un équivalent chromatique à cette émotion originelle. Morandi, quant à lui, use de façon quasi rituelle d'une mise en scène des modèles qui lui permet de porter sur ces derniers un regard lucide et scrutateur; ainsi s'enclenche dans la durée propre de la praxis un travail conceptuel de transposition picturale par lequel l'artiste parvient à recréer une peinture qui adhère pleinement aux données du réel. Pour George Segal, le modèle est au cœur de la transposition par le fait même des procédés de moulage<sup>114</sup> de bandes plâtrées : le modèle sert littéralement de matrice à l'artefact artistique sur lequel se fige et se cristallise le réel ainsi précipité dans l'œuvre.

Cependant, si nous soulignons l'intérêt accordé à l'immanence du modèle et à ses manifestations prégnantes dans l'entour lors de la genèse des productions pour chacun de nos trois artistes de référence, il nous faut immédiatement rajouter que cet état de fait trouve aussi son efficacité dans la réception des œuvres accomplies, aux termes de la progression

---

<sup>113</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur à nos propos, pages 15 à 20.

<sup>114</sup> Remarque : Nous serions tentés, pour qualifier plus précisément ce travail de sculpture, d'emprunter le terme de « modelage » plutôt que celui de « moulage », étant donné que la technique employée par le sculpteur américain réfère tout autant à la manipulation de fragments de coques obtenues par moulage de bandelette de plâtre sur le corps du modèle lui-même qu'à l'assemblage après-coup des divers éléments à partir d'un travail de collage et de modelage permettant la reconstruction de la physiologie du personnage. Cependant, au regard de l'emploi du mot « moulage » par George Segal lors des diverses interviews qu'il a accordés à la critique durant toute sa carrière artistique, nous ferons usage plus facilement de ce dernier terme. Il n'en reste pas moins que loin de considérer son approche sculpturale comme foncièrement liée à une volonté de restituer fidèlement un modèle, nous voyons en sa technique de moulage à l'aide de bandes de plâtre, une manière bien à lui d'exploiter les caractéristiques d'un matériau novateur ; façon singulière d'outrepasser la seule dimension mimétique pour tendre vers les fonctions expressives de l'œuvre

anaphorique : ce « précipité » du réel dans l'œuvre d'art qui rend compte d'un sentiment de présence accrue du modèle, ou mieux encore, de la présence de l'objet peint, tient tout autant des caractéristiques plastiques intrinsèques à l'artefact pictural que de nos capacités perceptives. En effet, percevoir implique que nous mettions en jeu nos facultés proprioceptives par lesquelles nous situons l'objet de vision par rapport au positionnement de notre propre corps : pour ne reprendre, ici, que les propos que nous avons argumentés dans notre première partie, il s'agit de « voir où » plutôt que de « voir quoi ». L'œuvre n'apparaît en sa totale manifestation réique qu'à condition que le regardeur échappe à la seule portée du sujet, à sa narration ou à la fonction représentationnelle qui y opère : certes l'objet pictural réel se sert des enjeux de la représentation mais il y substitue de façon impérieuse une réalité concrète d'objet peint affirmant sa propre corporéité physique. Cette « concrétude »<sup>115</sup> est mise en avant par l'artiste et se veut perceptible par le spectateur qui lui attribue, de fait, cette présence plastique, voire ce « pouvoir expressif » dont parle Segal<sup>116</sup>.

Par cela même, il induit, tant pour l'artiste que pour le spectateur, la prise en compte des modalités de mise en œuvre de l'entour soumis aux lois de la lumière incidente et de la profondeur de champ ainsi que sa transposition dans l'espace de l'œuvre. Bref, pour ne redire ici que ce que nous avons abordé dans la première partie de cet ouvrage, notre objet pictural réel entretient des liens intrinsèques avec l'image figurée parce qu'il vise à mettre du jeu dans le regard du spectateur, l'obligeant à reconsidérer ses habitudes de perception et à prendre en compte la dualité « présentation/représentation » inhérente à ce type d'artefact artistique. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que les sujets privilégiés des artistes qui intéressent notre discours puisent dans le registre de la banalité du quotidien ou du familier puisqu'un chacun peut s'y reconnaître aisément, y trouver résonance de sa propre existence : l'objet pictural réel intégrant les référents de notre civilisation (personnages saisis dans leur attitude de tous les jours, objets s'affirmant comme symbole de la réalité sociale ou affective...) n'en est que plus clairement affirmé dans ses tenants poétiques d'artefact artistique participant d'un mode de vie et d'une culture à laquelle le regardeur s'identifie totalement.

Un autre élément de convergence nous semble réunir ces trois artistes : chacun, à sa façon, a manifesté un grand intérêt pour les phénomènes chromatiques et les questionnements portant sur le traitement coloré. Segal, dans ses débuts considère le travail pictural en ses qualités de champ de forces chromatiques indicielles d'un geste plastique spontané et énergique. Dans le sillage de « l'action painting », il accorde à l'acte de peindre les capacités de cristalliser, de précipiter le réel dans l'œuvre, à travers les déhiscences de gestes vifs, voire violents, qui façonnent les aspects les plus matiéristes, chromatiques et graphiques de ses personnages représentés.

---

<sup>115</sup> Remarque : Nous formulons ici un néologisme qui renvoie aux propos de Paul Cézanne sous la plume duquel le terme « concrète » apparaît : « Le peintre concrète au moyen du dessin et de la couleur ses sensations, ses perceptions » in *Conversations avec Cézanne*, op cit, p 28

<sup>116</sup> George Segal, *Cnacarchives N°5*, Paris, CNAC, 1972, p.30

Lorsqu'il délaissera la peinture au profit de la sculpture, il utilisera la couleur intrinsèque des matériaux et objets incorporés dans ses dispositifs à des fins de structuration des volumes et des espaces. Mieux encore : il emploiera la couleur en aplat et comme moyen de faire résonner l'espace et la lumière qui opèrent dans ses installations, stimulant le regard du spectateur qui balaie le champ de vision selon un rythme fovéal particulier, un va-et-vient perceptif singulier ; ce dernier rendant efficaces les modulations de la lumière incidente dans le champ perçu en profondeur.

Bonnard, pour sa part, interroge de façon quasi-permanente les qualités expressives de la peinture, jouant dans ses toiles peintes des phénomènes d'émergence ou d'apparition de figures représentées. Ces épiphanies chromatiques sont rendues possibles par l'emploi audacieux de la matière colorée. Cette utilisation de la couleur en ses qualités spatiales, thermiques et matiéristes révèle à la conscience du spectateur l'existence d'un espace situé entre le regard et le motif de sa vision : l'en-face entendu comme l'entour, c'est à dire comme l'espace environnant situé autour et devant le tableau qui saille contre le mur d'accrochage. La peinture, par le biais des phénomènes chromatiques qu'elle génère, s'affirme en sa double nature d'image figurative et d'objet concret manifestant sa présence en tant que volume chromatique doué d'une existence réelle.

Quant à Giorgio Morandi, il crée un espace pictural qui tend faussement à l'exténuation de la couleur... Point d'exubérance chromatique chez lui, mais un nivellement des tons et des valeurs qui engendre un trouble perceptif : une dilution formelle des figures ou une impossibilité d'apprécier véritablement la position de l'objet représenté dans l'entour pictural duquel il se distingue à peine. Ce phénomène, et nous y reviendrons ultérieurement de façon plus précise, est lié à la fois à la manière avec laquelle il traite l'épiderme de peinture et à l'utilisation d'une gamme restreinte de couleurs. Par cet emploi de la pâte colorée, il crée les conditions favorables pour que le spectateur puisse appréhender visuellement le tableau comme une sorte de « sas » dans lequel se meuvent des figures familières (des objets) baignées d'une lumière irréaliste. Cela génère dans l'esprit du regardeur l'idée que l'objet de sa vision ne se calque pas seulement sur l'image qu'il est sensé rendre visible mais tout autant sur l'objet construit que constitue le corps du tableau accueillant l'image peinte. Ainsi celui-ci se donne-t-il à voir en ses configurations de volume présentant une surface plane, travaillée chromatiquement et située en saillie sur le mur d'accrochage : en lieu et place du symptôme pictural, le spectateur scrute des objets représentés baignant dans un espace indéterminé et contenu derrière le « plan de représentation » tout en percevant l'épaisseur de l'élément formel rectangulaire que forme le tableau disposé au mur. Dès lors le spectateur prend conscience que l'objet pictural réel se manifeste selon les deux modes qui lui sont propres : l'image figurée qui émane du travail pictural et l'objet concret caractérisé par sa configuration volumique offrant sa surface à la représentation imagée.

Toutefois, chez Segal, comme chez Morandi et Bonnard, nous ne pouvons considérer que seuls les enjeux liés à la couleur participent de cette émergence de l'objet pictural réel. Nous en avons déjà beaucoup parlé sur la première partie mais nous devons insister sur ce point : d'autres constituants

de l'œuvre tels le support, la matière et la lumière interagissent pour rendre efficient l'objet pictural réel...

Pour cela, nous devons dire combien le questionnement relatif à la lumière incidente et à sa transcription, le cas échéant, dans l'espace de représentation nous paraît une problématique commune à ces artistes dont les démarches sont toutefois fort divergentes: ils portent tous les trois une réflexion sur les moyens de faire jouer dans l'espace pictural (ou sculptural, le cas échéant) la lumière comme constituant de l'œuvre. Nous avons entrevu dans les chapitres précédents, comment, à partir de leur expérience du médium photographique, ces trois artistes ont nourri une réflexion sur le rôle de la lumière incidente et de la lumière représentée dans le champ de l'œuvre picturale. Nous y reviendrons très largement dans notre troisième partie lorsque nous serons amenés à décliner les modalités par lesquelles se manifeste l'objet pictural réel.

Remarquons aussi que ces trois artistes ont en commun de produire la plus grande partie de leurs réalisations plastiques dans l'enceinte d'un atelier ; qu'ils ne se prêtent pas, ou de façon relativement rare et ponctuelle, à une exécution de l'artefact artistique en plein air. Toutefois, cela ne signifie pas que leurs œuvres soient, pour autant, étrangères à l'idée de nature et qu'elles ne puissent se justifier au regard d'une certaine pratique de l'observation du modèle et de sa transposition en termes de reproduction analogue. Non, bien entendu ! Nous avons déjà constaté combien ces trois artistes sont attachés à la figuration, à la représentation imagée qui constitue l'une des modalités de manifestation de l'objet pictural réel tel que nous le définissons. Chacun d'eux, dans le cadre spécifique de sa démarche picturale a cherché volontairement à en affirmer l'adage figuratif. Ils ont mis en œuvre des stratégies plastiques et des questionnements qui prennent en considération la présence figurale, la spécificité mimétique de l'image picturale. Bref, Ils sont tous trois des artistes figuratifs. Cependant la relation qu'ils entretiennent avec le modèle ne s'inscrit pas dans une stricte recherche analogue, dans un rigoureux rendu naturaliste. Loin s'en faut !

Précisons, pour conclure le chapitre, qu'ils usent tous trois d'une stratégie artistique qui nécessite une approche plastique méthodique justifiant d'une production sérielle, ou tout du moins, de réalisations plastiques dont les sujets sont récurrents d'une œuvre à l'autre. Bonnard instaurera très tôt des habitudes de travail qui accorderont à l'usage du croquis « sur le vif » et à la transposition picturale « d'après mémoire » une part non négligeable de la praxis. Il aura pour habitude de commencer plusieurs œuvres à la fois et de les réaliser sur une durée importante, laissant reposer et « décanter » les peintures inachevées au mur de l'atelier où elles sont toutes punaisées. Il n'y prêtera alors plus cas et n'hésitera pas à placer la toile libre qu'il souhaite travailler juste à côté, voire positionnée légèrement par-dessus. Morandi, lui aussi usera de cette pratique de la décantation mais selon d'autres modalités : il laissera reposer les peintures inachevées quelques temps la face travaillée tournée contre le mur de l'atelier avant d'y apporter, plusieurs jours après, les corrections nécessaires à ses yeux. Il développera une méthode favorisant à la fois la prise en considération du positionnement des objets lui servant de modèles et de leurs discrètes variations topographiques qu'il initiait d'une toile à l'autre. Quant à George Segal, sa technique de



moulage de corps et d'objet à l'aide des bandes de plâtre impliquera la gestion d'un temps qui nécessitera la prise en compte du séchage du matériau puis de l'assemblage. Par conséquent, l'artiste sera amené très vite à réaliser simultanément plusieurs pièces afin de ne pas perdre un temps de production artistique précieux.

L'objet pictural réel, tel qu'il sera visé par ces artistes nécessitera de leur part une mise en œuvre d'un dispositif technique singulier et d'une démarche de réalisation qui peut se décliner selon trois moments opératoires essentiels : la préfiguration de l'œuvre, la production plastique puis sa présentation devant le public.

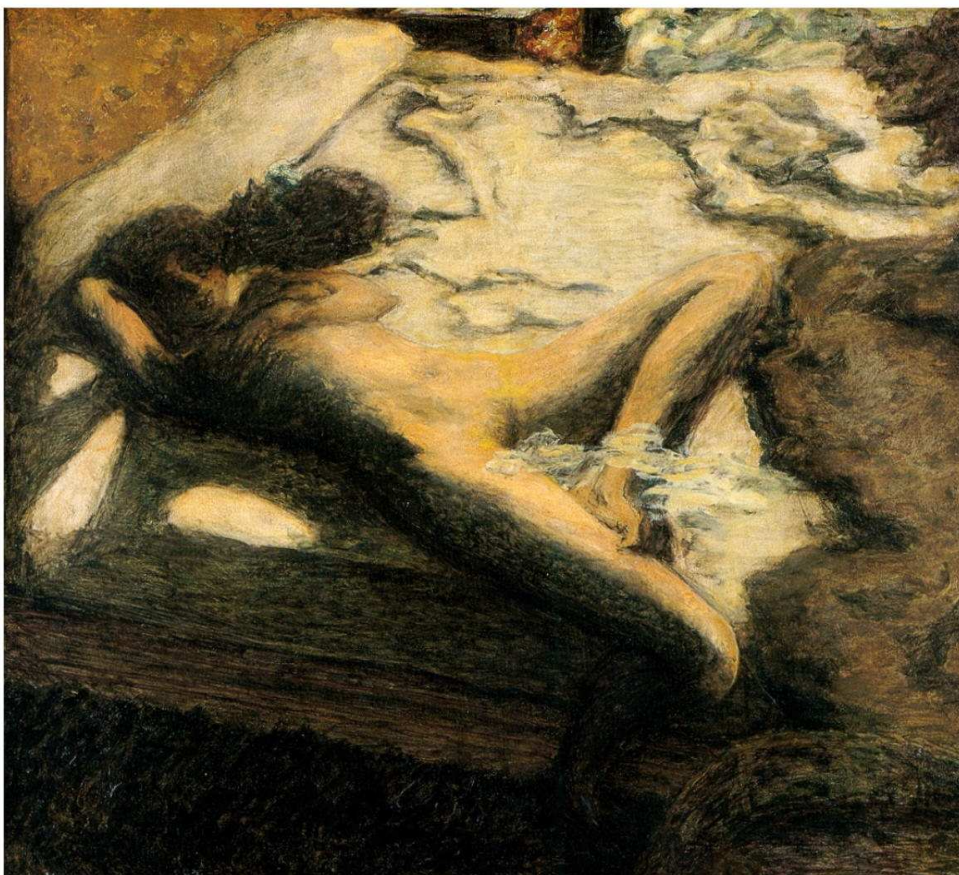


Pierre Bonnard et Claude Monet, à Giverny, Photographie, 1926





## fiche Pierre BONNARD N° 9



L'indolente ou Femme assoupie sur un lit. 1899. Huile sur toile. 96x105 cm. MNAM. Musée d'Orsay. Paris. Dauberville cat. 219



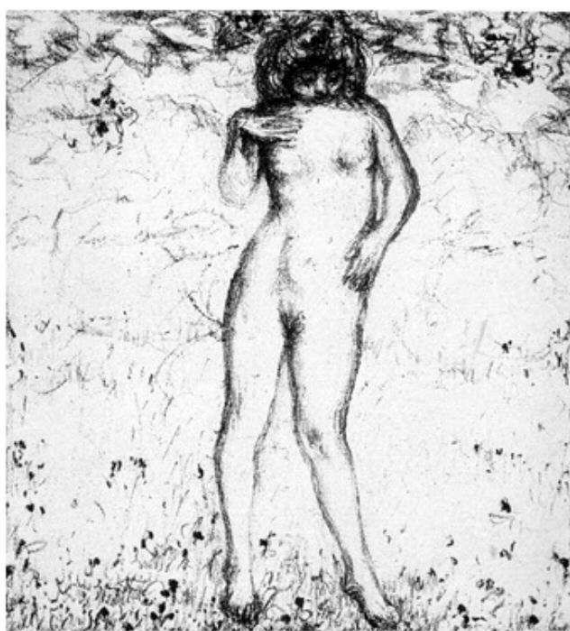
Photographies: Marthe et Pierre Bonnard dans le jardin de Montval. 1900-1901. Musée d'Orsay.



## Fiche Pierre BONNARD N° 12



Quelques aspects de la vie de Paris. 1898  
Projet de couverture. Recto  
crayon sur papier. 30,9x20cm. Coll. particulière



Marthe. Vers 1901. Crayon sur papier.



Marthe dans le jardin de Montval.  
Photographie de Bonnard. 1900.1901.  
Musée d'Orsay.



## 2- Démarches créative et artefact artistique.

### **2.1- La phase de préfiguration dans la démarche picturale de Giorgio MORANDI.**

#### **2.1.1- Le choix des objets-modèles.**

Giorgio Morandi, conçoit la nature morte comme « une manière d'être » et ce genre pictural devient dès lors « le filtre à travers lequel la réalité est lue, interprétée et sublimée »<sup>1</sup>. Elle participe d'une volonté artistique affirmant « la facticité d'une situation créée par le peintre comme moment d'étude et de recherche des problèmes liés à la perception et à la représentation du réel »<sup>2</sup>... c'est pour cette raison qu'il nous faut dire combien pourrait être dommageable à la compréhension de la démarche de cet artiste, l'idée saugrenue par laquelle les objets sélectionnés par l'artiste à des fins de modèle pourraient se réduire à n'être, en somme, que des prétextes à peindre. De notre point de vue, considérer comme tel l'ensemble des ustensiles que Morandi aura amassés patiemment tout au long de sa carrière artistique en vue de les utiliser de façon méthodique et quasi obsessionnelle pour engager la progression anaphorique, nous semble s'inscrire en faux dans la recherche spéculative de cet artiste. Il nous faut immédiatement dénoncer cela et insister précisément sur le fait que les modèles dont use le maître de Bologne ne peuvent être résumés à des prétextes à peindre dans le sens où ils « sont les fragments d'une réalité spontanément reconnaissable mais contribuent à former une nouvelle figuration toute intellectuelle [...] Ils deviennent signes d'un code linguistique autonome »<sup>3</sup>. Par leur intermédiaire s'engage au niveau de la conscience une réflexion fondatrice qui a pour but l'analyse spéculative des occurrences du réel relayée par un travail conceptuel de transposition picturale: ils ont pour fonction première de mettre en exergue des contenus émotionnels et psychologiques<sup>4</sup>; et « à travers une opération ayant pour but

---

<sup>1</sup> Renato Miracco. « *La seconde vie de la nature morte* », in *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*. Luxembourg, Mazzotta, 2005. p18

<sup>2</sup> Renato Miracco. « *La seconde vie de la nature morte* », Op Cit. p16

<sup>3</sup> Stefania Massari. « *Quatre-vingt gravures* » in Catalogue *Giorgio Morandi*. Lyon, musée des beaux-arts. 1978. non paginé

<sup>4</sup> Remarque : Un des plus éminents critiques de l'œuvre de Morandi rapporte que ce dernier aimait regarder ses objets la nuit, à la lumière d'un clair de lune ; qu'il passait beaucoup de temps à les scruter sous toutes leurs coutures, à les observer dans les moindre détails... Mais il nous faut aussi préciser que les objets dont parle Cesare Brandi (C. Brandi. *Morandi Lungo il cammino*, Milan 1970) avaient été préalablement dépouillés par l'artiste lui-même de tout ce qui aurait pu permettre d'y déceler une quelconque trace de quotidienneté, une quelconque marque de contemporanéité sociale ou culturelle. « c'était en fait des objets humbles, nous dit Franco Solmi, jamais hors d'usage pour la conscience qui s'agrippait aux

l'analyse du réel, Morandi arrive à concevoir l'art comme évidence dégagée de toute représentation naturelle, même s'il se sert constamment de l'image suggérée par l'expérience »<sup>5</sup>. Certes, il est évident que dans la mesure où ils sont les modèles choisis par l'artiste, ils deviennent en quelques sortes des prétextes à produire des représentations picturales mais, de notre point de vue, la relation qu'engage Morandi avec ses derniers dépasse de beaucoup cette simple nécessité opératoire : loin de réduire son modèle à un prétexte, il lui octroie un rôle essentiel tout au long de la progression anaphorique, lui accordant le statut d'instrument « scénique », voire celui « d'acteur »<sup>6</sup> dont le rôle s'avère primordial à l'exploration d'un territoire qu'il a voulu restreint : l'objet et l'entour adhérent pleinement aux données du réel qui, inlassablement, lui permettrait de réaliser par les seuls moyens de la peinture un équivalent autonome. En effet, les objets auxquels réfèrent les œuvres de Morandi ne sont pas seulement des ustensiles trouvés dans des brocantes ou sur des marchés aux puces, ils sont des entités formelles que l'artiste a consciencieusement observées, manipulées puis dépouillées de ce qu'il n'y souhaitait pas voir.

Il a méthodiquement apprêtés, transformés ces ustensiles en véritables « acteurs » de sa recherche spéculative sur l'art pictural. Il les a préparés au rôle qu'il souhaitait leur faire tenir dans sa quête quasi obsessionnelle de la perception et dans son désir d'exprimer par les moyens exclusifs de la peinture une vision globale du monde.

Comment pourrait-on les considérer comme de simples prétextes à produire picturalement puisque, de façon constante et durable, ils sont le centre d'une

---

ultimes présences non contaminées par un univers qui se défaisait [...]C'était une réalité de la mémoire que Morandi opposait, dans ses ordres « éternels », à celle des désordres humains, à l'histoire qui se faisait, dans le bien et dans le mal, sur les places d'Italie ». (Franco Solmi, « *La peinture de Morandi : un lieu de l'infini* » in Morandi, Milan, Mazzotta, p 19)... C'est en ce sens précisément que nous apparaît essentiel le fait de considérer cet attirail de brocanteur, cette discrète collection d'objets banals comme relevant d'une nécessité psychologique par laquelle Morandi se fermait au présent. Ou tout du moins, nous faut-il considérer l'acte par lequel ils sont pourvus au rang de modèle comme une façon de « conserver vivante dans sa légitimité esthétique une idée qui n'a pas de pendant dans la société concrète » (Solmi p 19) et qui permettait à l'artiste de fixer dans l'œuvre à venir des formes intemporelles, consommant indubitablement leur séparation des occurrences du présent.

<sup>5</sup> Stefania Massari. « *Quatre-vingt gravures* » in catalogue *Giorgio Morandi*. Lyon, Musée des beaux-arts.1978. Non paginé

<sup>6</sup> Remarque : nous empruntons cette métaphore théâtrale à la fois à Paolo Fossati qui y fait allusion dans son texte : « *La maturité de Morandi* » (Paolo Fossati. Catalogue d'exposition *Giorgio Morandi*. Paris, Réunion des musée Nationaux, fondation Dina Vierny- Musée Maillol, 1995, p 50) ainsi qu'à Werner Haftmann dont les descriptions de l'atelier du peintre, à la via Fondazza de Bologne, mettent en relief la manière avec laquelle Morandi cohabitait avec ces rangées d'objets « tels des comparses en attente d'entrer en scène ». In Wermer Haftmann. « *L'atelier de Giorgio Morandi* ». in *Giorgio Morandi* 1890-1990, Bologne, 1990.

De même, le critique Jean Leymarie fait usage des prédicats « objets-personnages » lorsqu'il évoque le travail de composition plastique et celui du placement des objets réels sur l'assise de la table. In préface de Jean Leymarie. Catalogue « *Giorgio Morandi*. » Londres, Royal Academy of arts, dec. 1970/janv. 1971, Musée National d'art moderne, Paris, Fev 1971/ avril 1971. Non paginée.

attention accrue de la part du peintre qui les conservera et les utilisera systématiquement durant toute sa carrière sans jamais les évincer de sa pratique artistique ni les retirer de son proche environnement existentiel? Comment pourrait-on leur accorder si peu de sens au regard de la méthode que Morandi développa pour leur soustraire toute détermination temporelle ou sociale avant de les employer comme objets de scrutation, visée du peintre ? Il nous semble qu'un objet qui ne serait qu'un prétexte à peindre ne nécessiterait pas, de la part de l'artiste, autant d'égards, et si longtemps... Comment pourrait-on créditer une telle mésestime du modèle quand on sait combien ces objets domestiques ont présidé à la sériation, à la production en série de tableaux accueillant un même sujet dans une composition presque similaire ? Il faut insister sur ce point : Morandi fait inlassablement usage d'un même corpus d'objets-modèles pour la réalisation de toutes ses compositions picturales, et cela sur une carrière de plus de cinquante ans. L'emploi systématique de ces mêmes objets lui permette d'initier, ne fut-ce qu'imperceptiblement, des variations d'une toile à l'autre ; variations qui, manifestement, participent de sa recherche spéculative sur la perception... et ces ustensiles « presque hors d'usage » et dépouillés de tout indice identitaire sont un moyen par lequel il interroge son propre rapport au réel. C'est une des caractéristiques les plus marquées de la recherche plastique de cet artiste : la variation compositionnelle et chromatique à partir d'un nombre d'objets récurrents participent pleinement du processus de réception et d'analyse des données du réel ainsi que du questionnement des mécanismes de vision et de perception. C'est aussi à partir de l'observation prolongée de ces ustensiles servant de modèles que cet artiste engage le travail d'anaphore : en ce sens, leur choix et leur utilisation ont une indiscutable portée pour la transposition picturale. Nous ne pouvons par conséquent nous résoudre à considérer les bouteilles, bols et autres contenants dont se sert l'artiste bolognais pour réaliser ses compositions comme « de simples prétextes à peindre ». Nous partageons cette attitude avec Yves Bonnefoy qui, dans son très éclairant ouvrage critique consacré partiellement à cet artiste, use pourtant d'une telle terminologie... nous citons : « ces choses du lieu de vie sont au mieux de simples prétextes, et ce qui est sur la toile, ce ne sont que les composantes d'un rapport de formes et de couleurs, de vides et de pleins, qui ne paraît laisser place à aucune remémoration de quoi que ce soit d'existentiel »<sup>7</sup>. De toute évidence, la pensée de ce poète semble contredire notre point de vue : il prête aux objets-modèles de l'artiste Bolognais le qualificatif de « simples prétextes à peindre »... Cependant, il nous faut voir en cela moins l'affirmation d'une conviction intellectuelle qui le ferait considérer ces objets comme tels, qu'une figure de style lui permettant, quelques lignes plus loin, de prendre le contre-pied de ce propos et de négocier ainsi un tout autre dessein à sa réflexion: déployer toute l'ambiguïté qu'une telle pratique « préfigurant » l'image picturale instaure entre l'artiste et ses modèles, afin d'évaluer après-coup ce qui sépare les modèles réels des représentations picturales qui en sont, pourrait-on dire, le fruit.

---

<sup>7</sup> Yves Bonnefoy. *Remarque sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calman-Lévy, 2002, P 135

Reprenons quelque peu les propos du critique : ce dernier analyse l'attitude du peintre face aux divers objets qu'il trouve au gré des brocantes et des marchés aux puces qu'il visite. Il nous dit, qu'avant toute chose, Morandi les dépouille de tout ce qui pourrait évoquer leur caractère social, de tout ce qui pourrait « les garder en rapport avec l'existence hors peinture [...] Plus rien ainsi des étiquettes de la bouteille, et guère plus du grain de matière du bol. Une seule couleur totalement irréaliste couvre la bouteille ou le bol, pour ne parler qu'avec celle de la surface voisine. En somme, les choses en tant que choses sont laissées au-dehors de l'acte du peintre, ces choses du lieu de vie sont au mieux de simples prétextes, et ce qui est sur la toile, ce ne sont que les composantes d'un rapport de formes et de couleurs, de vides et de pleins, qui ne paraît laisser place à aucune remémoration de quoi que ce soit d'existential. » Et Yves Bonnefoy de rajouter quelques lignes plus loin : « Mais cela n'est vrai qu'à première vue... »<sup>8</sup>

A première vue seulement ! Souhaitons-nous répéter... Car il n'est pas acceptable, ne serait-ce qu'un instant, de considérer que Morandi, qui fit preuve tout le long de sa vie d'une exigence telle à l'égard d'un métier qu'il voulait comme l'unique raison de son existence et à laquelle il sacrifia tout, ait pu ne pas considérer autrement, ces objets dont il fit ses récurrents modèles et ses témoins silencieux.

La prudence est de mise pour Yves Bonnefoy qui n'ignore pas que ces bouteilles au long col, ces bols de terre et autres brocs s'avèrent détenteurs d'une vérité profonde pour l'homme qu'était Morandi : objets par lesquels il parvenait à établir son fond de commerce avec l'être, objets par lesquels, encore, il réussissait à dire que loin d'être compris du dehors, et en des termes qui n'engagent que les apparences, ces derniers s'en reviendraient dans le fruit même de la peinture comme cette salubre nécessité de recentrer la conscience sur ce niveau où l'être se manifeste, où l'humain affleure de toute son humanité. Loin des contingences d'une vie purement sociale ou culturelle, aux antipodes d'une fonction qui les voudrait prétextes à peindre, ces objets sont « partie de l'être » ! Nous voulons dire en cela qu'ils en appellent à la pensée humaine en ce qu'ils renvoient invariablement au fait qui les fit naître, à l'origine qui les fit répondre aux besoins de l'existence... Nuls prétextes donc pour ces objets muant après-coup dans le « fait » de peinture, mais davantage, assurément, un centre par quoi s'insinue, dans la toile peinte, une mémoire humaine devenue intemporelle.

Cela étant dit, et que semble partager pleinement l'auteur auquel nous venons de faire référence<sup>9</sup>, il nous faut aussi insister, insister à outrance, sur l'omniprésence de ces pots, boîtes métalliques et autres brocs dans l'environnement du peintre. Un silencieux mais incessant mutisme des choses recluses dans l'atelier qui déverse au gré des heures son lot de

---

<sup>8</sup> Yves Bonnefoy. *Remarque sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Op cit. p 135 et 136

<sup>9</sup> Remarque : citons pour nous en convaincre Yves Bonnefoy lui-même : « ici, d'être dépouillés de la plupart de leurs attributs ordinaires, et même quelquefois de leur aplomb dans l'espace, mais en s'obstinant à rester dans l'œuvre, à y signifier au moins une part de leur être à chacun, de leur différence, c'est comme s'ils n'en étaient que d'autant plus, et d'autant plus spécifiquement, des existences » (Y. Bonnefoy. *Remarque sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*. Calman-Lévy, Paris, 2002 p 136).



nostalgie : immobilité prégnante de tous ses ustensiles et contenants venant jeter le flot des souvenirs qui les virent un jour accéder à ce lieu et que seul, en vérité, le peintre peut convoquer en sa mémoire. Objets, donc, en cet état pré-figuratif par quoi loin de n'être que choses inertes et d'apparence vouée « du dehors » au labeur des consciences, ils en viennent augmenter « l'existant » de l'artiste d'une charge affective pleine d'un fond de vie : ils y suggèrent la volonté première et viscérale du peintre de les vouloir constamment sous son regard et se faisant, surdéterminent et transcendent la figure dont ils ne sont physiquement que le lieu de la manifestation figurale.

Bref, nous voyons combien est peu crédible, voire naïve l'idée par laquelle, dans cette œuvre attachée foncièrement aux mailles du réel, le modèle ne serait doté d'aucune autre envergure que de servir de prétexte à l'acte de peindre.

Tout du moins, si prétexte il put y avoir, ce n'est pas dans le sens conféré aux productions plastiques d'un Picasso ou d'un Braque de la période cubiste, lesquels se jouaient des modèles qu'ils dénaturaient, décontextualisaient, manipulaient jusqu'à l'extrême afin de servir de façon autoritaire l'invention formelle. Chez Morandi, « si les rapports de formes et de couleurs, de vides et de pleins s'avèrent bien en place et lieu des problèmes techniques que l'artiste ait eu à se préoccuper », ce n'est pas sans compter sur ce qui pouvait se dégager aussi de l'identité chosale des objets sélectionnés : objets, dont on avait effacé tous les signes distinctifs favorisant une reconnaissance actualisée, mais dont la puissance à signifier une origine humaine s'en trouvait fondamentalement augmentée par le geste même de l'artiste qui les avait badigeonnés de peinture ou recouverts d'une poussière de craie... des objets, en somme, conditionnés de telle sorte à faire écho non à leur origine artefactuelle déterminée dans le temps mais à l'acte qui les fit renaître au statut de modèle. C'est donc par une opération d'appropriation autant que de neutralisation que Morandi met en œuvre la relation qui semble s'instaurer entre les objets promus au rang de modèle et le peintre : ces vieux ustensiles « presque hors d'usage » s'ouvrent à la seule mémoire de l'artiste qui, effaçant toutes déterminations commerciales, culturelles ou sociales susceptibles de prévaloir sur leur réalité chosique, les dote d'une nouvelle identité. Ainsi sont-ils devenus, par sa seule volonté, des « êtres » dépourvus d'histoire actualisée mais simultanément des archétypes renvoyant à l'acte originel qui les fit naître en leur qualité d'artefacts. Ainsi se voient-ils dépouillés du moindre détail susceptible d'en révéler une quelconque appartenance temporelle ou culturelle et cependant, portent-ils sur eux les indices de cet effacement. Les voici devenus des témoins privilégiés d'une expérience intime... ils incarnent irrémédiablement ce par quoi s'affirme le profil d'une présence : celle, essentielle, du peintre questionnant inlassablement son rapport au réel.

Nous verrons ultérieurement que, si les modèles ont un rôle similaire pour Bonnard et Segal, ils n'obéissent pas aux mêmes modalités de présentation et la relation qui les lie au peintre lors de la praxis n'est pas de même nature.

Nous n'en avons pas encore fini avec le choix des objets et la manière avec laquelle Morandi les conditionne, les transforme. Quels traitements,

précisément, leur fait-il subir avant de les hisser au rang de modèle ? Ce conditionnement est-il de même nature pour tous les ustensiles ? A-t'il un autre sens que celui dont nous venons de parler et qui définit une tentative de neutralisation identitaire de l'artefact ?

Au regard de l'excessive discrétion de l'artiste à vouloir justifier ses propres choix de modèles et de l'impressionnant amoncellement d'ustensiles retrouvé dans son atelier de la via Fondazza, à Bologne, il nous est difficile de bien cerner les raisons pour lesquelles tel ou tel objet a été choisi à cette fin. La diversité est si grande que toute hypothèse de justification et de classement exhaustif nous paraît pour le moins hasardeuse. Nous nous contenterons, dans la mesure où notre projet n'en nécessite pas davantage, d'en énumérer quelques catégories dont l'utilisation effective en leur qualité de modèle est attestée par la fréquence des représentations picturales, tout au long de la carrière de cet artiste. Nous n'en déclinons d'ailleurs que les quelques caractéristiques objectives indiscutables pouvant justifier à la fois d'impératifs pratiques, techniques, esthétiques ou affectifs.

Notre avis est que nous pouvons considérer cette multitude de modèles selon deux critères fondamentalement liés dans l'esprit de Morandi : le premier correspond à la fois au plaisir hédonique et au goût personnel du peintre, le second renvoie plus directement à des arguments purement stratégiques ou pratiques. Tous cependant ont à voir avec le débat plastique et le questionnement artistique qui nourrit la pensée de l'artiste bolognais. D'une part, certains modèles nous semblent relever de la double attirance esthétique de l'artiste pour des contenants de forme simple exhibant des profils relativement géométriques et des objets associant l'élégance de la ligne courbe, la forme élancée et longiligne ainsi que la souplesse du contour susceptibles d'entraîner le regard dans un mouvement fovéal riche de ses multiples déplacements. Une catégorie, en somme fort disparate, répondant au plaisir de voir, de percevoir, d'attacher toute son attention à la scrutation des silhouettes, à la patiente observation visuelle des surfaces. D'autre part, nous imaginons une seconde série d'objets qui seraient choisis plus précisément pour satisfaire à une nécessité d'ordre poétique : rassemblant plusieurs ustensiles sur un même socle de table pour organiser une composition singulière, Morandi a dû s'interroger sur les rapports architectoniques et esthétiques que ces derniers mettaient en exergue. Nous supposons qu'il lui a fallu compléter dans le temps sa réserve d'objets-modèles pour satisfaire à des exigences propres à l'organisation spatiale, aux différents rapports de formes, de masses, de lignes s'interpénétrant visuellement... Bref, qu'il a dû collecter nombre d'ustensiles spécifiquement choisis à des fins d'élargissement de ses possibilités compositionnelles. Une seconde catégorie, donc, issue d'une sélection davantage dictée par des impératifs d'ordre stratégique et répondant à des desseins artistiques futurs, ou à des nécessités logistiques supposées pouvoir advenir lors de la praxis.

Parmi les modèles les plus choyés par le maître de Bologne, nous remarquons, entre autres, des séries de bouteilles au long col ou à cannelures, des fioles d'huile fuselées, des flacons bouchés et des boîtes métalliques à couvercle, quelques lampes à huile munies ou pas de leur verre d'éclairage, des bols et des verres aux différents profils mais aussi une curieuse sphère cannelée et un étrange plat à gâteau aux rebords festonnés. Un certain nombre de ces modèles ont été utilisés par Morandi de façon répétée, d'autres plus ponctuellement.

Nous ne souhaitons pas entrer dans une description plus rigoureuse des apparences morphologiques de ces objets parce qu'à vrai dire, il nous semble peu probable qu'une telle description puisse nous permettre de reconstituer chacune des deux catégories que nous venons de distinguer : notre recherche, ici, achoppe sur les termes d'une exigence scientifique qui ne peut combler les aléas et les impondérables d'une existence d'homme (lequel, par ailleurs, fut pour le moins discret quant aux événements quotidiens de sa vie privée si l'on en juge aux témoignages des auteurs qui le côtoyèrent). Nous n'émettrons donc pas, comme peut le faire Karen Wilkin<sup>10</sup> d'hypothétiques raisons justifiant de l'emploi de tel ou tel objet dans les compositions du peintre. Nous concéderons seulement à notre analyse ce degré de liberté que nous croyons pertinent dans la mesure où il résulte essentiellement d'une réflexion portant sur les fondements poétiques de la démarche de Morandi et non sur des valeurs subjectives relevant, au mieux du goût esthétique de l'artiste (dont, à notre connaissance, nous ne possédons que peu d'informations pertinentes), au pire de celui du critique qui rédige l'analyse. Nous nous accorderons une seule liberté : celle de satisfaire au bon sens d'une pratique picturale opérant à partir d'objets présélectionnés puis disposés ensemble pour les besoins de la composition. Nous retiendrons donc l'idée par laquelle nous divisons l'ensemble des ustensiles-modèles de Morandi en deux catégories : ceux qui ont été choisis d'emblée et que nous supposons répondre intimement aux préférences formelles et esthétiques de l'artiste et ceux collectés après-coup, dans un second temps, pour compléter judicieusement le premier choix et, en quelque sorte, améliorer les possibilités de composition...

### **2.1.2- Apprêter l'objet-modèle : réduire les brillances et les effets de transparence...**

Une fois les objets collectés puis dépouillés de leurs signes d'appartenance temporelle<sup>11</sup>, Morandi leur fait subir divers processus de transformation dont

---

<sup>10</sup> Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007. p 110

<sup>11</sup> Remarque : Nous avons pu observer, au musée de Bologne, la reconstitution de l'atelier de Morandi de la Via Fondazza et analyser les divers objets qui s'y trouvaient. Nous avons remarqué dans cet amoncellement de rangées de bouteilles, d'entonnoirs, de pots, de brocs, dans cette dérisoire collection de verres aux profils divers, de lampes d'un autre temps et de boîtes en fer, que nombre d'ustensiles ne témoignaient, à priori, d'aucun traitement spécifique sinon celui qui consiste en un dépôt de poussière urbaine. Dépôt semblable à celui que l'on trouve sur les meubles et autres objets laissés durablement dans un grenier ou une cave...un état qui renvoie inexorablement à la notion de temps passé et gomme les aspérités, les particularités et les signes distinctifs des volumes recouverts. Notre réflexion nous a mené à considérer deux questions qui ont à nos yeux de l'importance. Premièrement, cet dépôt s'avèrait-elle le fruit aléatoire du temps ou rendait-elle compte d'une habitude de travail de l'artiste ? Secondement, certains objets portaient sur leur flanc les indices d'une volonté artistique d'en cacher par une couche de peinture les récurrences socioculturelles telles, par exemple, les étiquettes de bouteille. D'autres, par contre, ne présentaient pas de tels états de transformation : ils avaient un aspect commun à tout objet de brocante mais cependant ne possédaient aucun signe distinctif trahissant leur identité économique-sociale...De deux choses l'une : soit l'artiste les avait trouvés comme tels, soit il leur avait retiré par arrachement, dans un geste qui s'apparente à une mutilation, tout

le but est double : les faire accéder à une certaine neutralité temporelle et identitaire et les élever inexorablement du rang d'ustensile d'usage quotidien, dont l'existence référerait uniquement à la vie « hors peinture », à celui d'objet pourvu de qualités plastiques susceptibles de servir la cause de l'art. Pour se faire, il use, dès les premières années de sa carrière, mais surtout après 1920, de divers processus de recouvrement des surfaces pour ses modèles.

Nous repérons essentiellement deux moyens utilisés par l'artiste pour conférer à l'objet une certaine neutralité : l'arrachement opiniâtre de tout détail renvoyant au « packaging » et le recouvrement des signes distinctifs à l'aide d'un badigeon de couleur claire déposée négligemment sur toute la surface de l'ustensile.

Dans ce second cas, la couche de peinture est passée de telle sorte qu'elle souligne la morphologie des modèles : on peut observer les déhiscences des marques de pinceau orientées dans le sens des arêtes verticales de l'objet. La couleur ainsi appliquée révèle une surface mate, couverte de façon irrégulière mais cependant relativement unie. Cette pratique du recouvrement ne vise pas seulement à « anonymiser » ou à donner une certaine neutralité temporelle à l'objet-modèle, elle favorise la recherche spéculative sur les mécanismes de perception des phénomènes de compénétration « volume-lumière-entour » auxquels Morandi porte son attention durant toute la genèse de l'œuvre. Ce procédé consistant à badigeonner d'une couleur les surfaces externes des bouteilles n'est cependant pas le seul moyen dont use l'artiste : il emploie la poussière de craie ou de fines particules provenant des raclures de couches picturales anciennes pour recouvrir les ustensiles d'une pellicule opaque d'aspect duveteux qui accroche la lumière d'une manière très particulière et facilite les repérages des pleins et des vides, des arêtes et des surfaces planes, des volumes saillants et de leur positionnement réciproque dans l'entour... Il se sert, aussi, de deux autres procédés qui semblent à première vue, tendre vers les mêmes finalités : le dépôt patient de suif à l'intérieur des hauts de lampes torches et le recouvrement des parois internes des bouteilles en verre obtenu

---

indice pouvant renvoyer à une quelconque identité commerciale : étiquettes de flacons, collerettes de papier imprimé ornant habituellement les cols et les goulots de bouteilles, papiers marouflés sur les parois des boîtes et renvoyant à leur contenu... Bref, Morandi avait-il sciemment retiré les signes temporels qu'il ne voulait pas y trouver ? Une deuxième question qui nous faisait réaliser combien la méthode de travail de cet artiste se voulait infiniment impliquée dans l'existence quotidienne, dans « l'existant de tous les jours », bien au-delà des temps consacrés à la seule pratique picturale effective. Notre avis est qu'à n'en pas douter, Morandi s'est prêté fréquemment, et avant même tout autre artifice plastique octroyant à l'ustensile une neutralité temporelle et culturelle, à l'éviction autoritaire et mécanique de tout ce qu'il n'aimait pas voir sur les objets : façon de débarrasser l'ustensile de détails jugés inintéressants, qui ne relève pas systématiquement d'un acte engagé artistiquement et peut renvoyer à un fait d'usage quotidien et banal, bien distinct de toute préoccupation picturale... une manière en quelque sorte de réhabiliter l'objet, de lui permettre de « faire peau neuve » afin qu'il puisse paraître plus présentable. Nous n'ignorons pas cependant, et nous en tiendrons compte dans le déroulement de notre pensée, que, chez Morandi, cette pratique répond clairement à des desseins artistiques. Nous précisons d'ailleurs que, sur certains modèles telles les lampes à huile, ce ne sont pas les étiquettes et autres menus détails de surface que l'artiste supprimera mais carrément une partie de l'artefact : les hauts de verre d'éclairage.



par coulage d'une peinture jaune, rouge ou orangée à l'intérieur même du contenant. Dans tous les cas, il apparaît que la transparence inhérente aux surfaces circonférentielles des modèles en verre s'en trouve quasiment annihilée. Ainsi peut-on dresser le constat qui s'impose logiquement et qui définit les petites manipulations préfigurant le modèle auxquelles se livre l'artiste comme autant de moyens plastiques pour éviter tout effet de transparence susceptible d'initier visuellement une profondeur spatiale au sein de l'objet. Cela est vrai, certes ! Mais à l'instar de Fanette Roche-Pezar<sup>12</sup>, nous pouvons nous interroger sur la suffisance d'une telle conclusion : n'y a-t-il pas d'autres raisons qui justifieraient de la diversité des processus d'obturation des parois transparentes ou translucides des modèles et répondraient davantage aux objectifs artistiques et poétiques affichés par le peintre ? Sans doute pouvons-nous remarquer que l'application d'une couche de couleur sur les surfaces externes des ustensiles a pour conséquence aussi, de supprimer tout effet de brillance, tout reflet de lumière ... et d'ajouter ainsi à l'absence de profondeur spatiale de l'objet, perçue à travers sa paroi, son manque d'éclat, son uniformité de surface qui réagit de manière très particulière à la lumière incidente. Bien entendu, cela, la critique s'en est fait l'écho de façon probante. Toutefois, nous restons malgré tout sur notre faim car, à y bien penser, pourquoi un peintre dont la réputation est de pousser la rigueur méthodologique à son comble, aurait-il usé de tant de processus techniques pour satisfaire une finalité qu'il avait obtenu dès la fin des années 1920 en recourant au badigeonnage intégral de l'objet ? Pourquoi aurait-il ultérieurement essayé la « technique » du dépôt de suif ou mieux encore, le coulage de peinture dans les contenants en verre transparent ? Pourquoi, sur ces mêmes années 1930/1940, Morandi aurait-il éprouvé le besoin de recourir à l'application d'une couleur opaque et blanche sur les bouteilles effilées en verre noir ? Cela ne semble pas répondre complètement à des impératifs de neutralisation de la profondeur de champ perceptible à travers les parois de l'objet, ce dernier étant déjà d'un noir intense qui réduit très considérablement l'effet de transparence. De même, pour quelle raison y déposer une couleur blanche plutôt qu'un jus sombre ou similaire aux tons utilisés en coulage sur d'autres modèles ? Toutes ces questions nous ont semblé convoquer une réponse plurielle : réponse qui devait embrasser simultanément les hypothèses communément avancées, et dont nous venons de parler, et les points laissés dans l'ombre. Nous avons supposé que si nous ne portions notre intérêt qu'en direction de l'objet auquel on a supprimé la transparence et le reflet, si les termes de notre réflexion se trouvaient totalement resserrés sur l'objet en question, nous ne parviendrions pas à comprendre le « pourquoi » de telles manipulations... Il nous fallait nous saisir de la totalité du dispositif mis en œuvre par l'artiste lui-même pour comprendre comment il parvenait à interroger les modalités de saisissement des occurrences du réel et les raisons qui le poussaient à user de ces divers stratagèmes de préfiguration du modèle...

Nous avons donc reproduit l'expérience à laquelle le peintre avait systématiquement recours : nous avons reconstruit une nature morte

---

<sup>12</sup> Fanette Roche-Pezard : « *Les apprêts de Morandi ou l'expérience poussée à bout* », Revue de l'art, 144, Paris, 2004. p 21

correspondant approximativement aux caractéristiques de « mise en scène » auxquels le maître de Bologne soumettait ses modèles avant de peindre<sup>13</sup>. Nous avons pu, de la sorte, constater que les hypothèses justifiant des procédés techniques employés par Morandi pour annihiler toute transparence et reflet, étaient pertinentes mais que cependant il incombait de les considérer véritablement comme un ensemble de solutions renvoyant non à la singularité intrinsèque de l'objet (à son « unité » volumique considérée pour elle-même) mais davantage aux divers rapports perceptifs qu'ils induisaient dans l'espace réel.

Pour le dire autrement, tous les artifices utilisés par l'artiste visent bien des enjeux relatifs à l'éviction de la transparence des modèles et à l'annihilation partielle ou totale des reflets et des brillances mais ce n'est pas dans une relation réduite au seul objet manipulé qu'il faut comprendre le geste de l'artiste : les modèles sont préparés afin de « jouer » un rôle précis au sein d'une « mise en scène » qui vise à interroger le tissu des distances spatiales ainsi que les mécanismes de perception par lesquels sont rendues effectives les interactions entre l'entour, la lumière et les volumes agencés dans le champ en profondeur. Or, c'est précisément cette appréciation de la distance séparant les objets disposés dans le champ perspectif qui est mise à mal dès lors qu'interviennent de façon intempestive des phénomènes de réfrangibilité et de réflexion lumineuse : les réfractions de lumière incidente dans l'épaisseur des parois de verre des modèles traversés par le flux de l'éclairage, la distorsion des silhouettes des objets situés à l'arrière-plan et transparaissant au travers de l'objet en verre positionné devant, l'émergence de reflets sur les modèles dont l'épiderme s'avère réfringent ainsi que la manifestation des brillances et de l'éclat lumineux au point d'impact situé sur la surface externe de la paroi vitreuse du modèle soumis à l'éclairage direct.

Pour mieux expliciter ces dernières remarques, penchons-nous sur la reconstitution de la nature morte à laquelle nous nous sommes prêtés et qui rend compte des moyens dont a fait usage Morandi pour que ses modèles correspondent aux percepts auxquels il aspirait. Observons plus en détail chacune des images que nous reproduisons dans le présent ouvrage et qui renvoie précisément à cette expérience (figures N°1 à N°3). Dans le premier cas (figure 1), nous examinons un objet, isolé sur un fond neutre, dont la forme et le matériau sont similaires à ceux des véritables modèles employés par l'artiste italien. L'aspect de surface correspond approximativement à celui que semble privilégier Morandi : une surface opaque, relativement homogène d'un point de vue des gradients de surface et autres caractéristiques matiéristes.

Nous pouvons constater ici que les faisceaux de lumière incidente se propagent de façon modérée, et surtout exclusive, à la surface de l'objet, c'est-à-dire sur l'épiderme du modèle. Ainsi, notre œil s'attarde-t-il à repérer chacun des événements visuels susceptibles de permettre la compréhension de son positionnement spatial par rapport à la source d'éclairage, de son déploiement volumique dans l'entour et, conséquemment, de sa situation de premier plan... cela au vu du constat qu'il peut dresser lors des successifs mouvements fovéaux qu'il effectue dans la profondeur de champ :

---

<sup>13</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N°58 page 230

mouvements par lesquels se trouvent reliés visuellement la silhouette de l'objet et l'arrière-plan selon les différents événements lumineux localisés sur les surfaces qu'embrasse le regard. Pour nous, il ne fait aucun doute que ces indices visuels sont appréhendés par l'œil « en visée directe », comme inhérents à la manifestation du modèle, comme qualité intrinsèque émanant de la relation fond/forme induit par l'acte de vision. Se faisant, ils s'en trouvent « absorbés », assimilés par la conscience comme des phénomènes occurrents du réel ne nécessitant pas, à priori, l'intervention d'une quelconque perception, c'est-à-dire d'un traitement intellectuel empruntant des voies cognitives descendantes par lesquelles l'objet de vision est reconnu comme une entité de sens préétablie dans l'esprit, comme une donnée intelligible de la connaissance. Nous faisons allusion ici à la thèse de R.L.Gregory<sup>14</sup> selon laquelle, lors d'une visée fovéale, certaines informations visuelles parvenant à l'œil opèrent prioritairement selon un principe « ascendant » alors que d'autres nécessitent davantage l'intervention d'un acte de perception qui institue un « processus descendant à partir de l'hypothèse prédominante sur la profondeur »<sup>15</sup>. Ainsi la compréhension de l'objet de vision nous est-elle pleinement donnée à la fois par les voies centripètes, c'est-à-dire par le traitement des signaux simples que capte notre organe visuel (l'œil) et par des voies centrifuges impliquant des connaissances cognitives et perceptives préalablement émises par notre esprit<sup>16</sup>.

Bref, Cette première expérience nous informe, entre autres, sur notre capacité à appréhender en vision directe les phénomènes simples d'apparition et de déploiement des occurrences réelles qui opèrent dans le « tissu » spatial tel un objet opaque disposé dans un entour neutre.

Observons à présent la figure N°2 : il s'agit du même objet mais nous remarquons qu'aucun traitement de surface ne lui a été administré. L'objet possède les caractéristiques originelles pour lesquelles il a été conçu en tant qu'artefact usuel : sa surface rend compte des qualités de transparence du matériau « verre » dont il est fait. Ainsi, pouvons-nous déceler divers événements lumineux qui émanent de ses surfaces et nécessitent bien plus qu'une simple visée fovéale directe pour en comprendre toute la portée et le sens : nous voyons des évanescences lumineuses et des éclats de lumière irisée qui proviennent non de la surface externe des parois de l'objet qu'embrasse le regard mais bien d'un « lieu » qui transparait à travers elles. Nous percevons l'information lumineuse comme émanant de l'arrière de l'objet, comme venant de cette partie du modèle autrement inaccessible pour l'œil, comme si l'objet ne possédait pas des qualités de transparence. De plus, une brillance est manifeste sur la surface même de l'objet en ce point qui s'avère, selon la prise de vue photographique, le plus proche de la source lumineuse qui l'éclaire en totalité. Nous comprenons qu'il s'agit bien là

---

<sup>14</sup> Richard. L. Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. De Boeck Université, 5<sup>ème</sup> édition française, notamment P 256 à 308

<sup>15</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, psychologie de la vision*. Op Cit. p 285

<sup>16</sup> Remarque : nous traiterons plus loin de ce problème qui s'avère d'une importance capitale pour saisir les modalités de fonctionnement de l'objet pictural réel.

d'un reflet de la lumière provenant de l'éclairage parce que nous faisons, d'une part, appel à notre connaissance des qualités de réflexion du verre poli et que, d'autre part, notre expérience visuelle est telle que nous savons distinguer les réfractions lumineuses œuvrant au sein des corps transparents (ou translucides) des occurrences de lumière incidentes se manifestant seulement en la surface du modèle. On peut dire que la compréhension des multiples événements lumineux apparus sur l'objet de vision réfèrent à une connaissance « a priori », d'ordre perceptif et cognitif, qui renvoie davantage au processus « descendant », à ce que R.L. Grégory définit comme les voies centrifuges<sup>17</sup> par lesquelles nous émettons des hypothèses susceptibles de nous permettre la compréhension de la complexité des manifestations des occurrences du réel .

Dans le troisième cas (Figure N°3) nous avons reconstitué une nature morte en utilisant ces mêmes modèles associés à un broc à eau, une boîte métallique, un vase au col rétréci et une bouteille longiligne blanche. Nous les avons disposés de telle sorte que nous rendions compte d'une « mise en scène » selon les principes compositionnels propres à Morandi mais, pour autant, nous nous sommes abstenus d'administrer à chacun d'eux un traitement de surface obturant toute profondeur de champ généré par la transparence intrinsèque des parois. Ainsi avons-nous obtenu une composition d'objets-modèles dans laquelle notre regard peut y découvrir des aspects de surface extrêmement complexes du fait que s'y jouent simultanément nombre d'événements lumineux d'origines multiples liés à la disparité des épidermes de chacun des modèles. La complexité des informations que capte notre œil est telle qu'il nous est nécessaire de faire appel à nos savoirs préalables pour acquérir une compréhension satisfaisante de ce qu'il nous est donné de voir : nous convoquons, tour à tour, pour chacun des objets qui constituent notre visée fovéale au sein de la composition observée, des connaissances susceptibles de servir à l'identification des phénomènes perceptibles en sa surface, des événements lumineux dont il est le nœud visuel : les réfractions ou les réflexions lumineuses, les évanescences des formes transparaissant au travers des parois de verre, les affleurements lumineux révélant les gradients de surface sur les objets opaques, les reflets plus ou moins perceptibles de l'objet situé à proximité... Se faisant, nous ne nous contentons plus de voir les occurrences du réel qui se manifestent sous nos yeux et de les « accueillir » en leur véracité de phénomènes naturels, nous opérons une perception qui justifie de la compréhension des événements dont nous sommes témoins et qui s'avèrent autrement plus subtils et complexes. Nous orientons notre regard selon des finalités qui ne consistent pas seulement en la simple observation des occurrences du réel mais nécessitent une interprétation perceptive : nous faisons intervenir dans l'acte de scrutation à la fois les processus « ascendants ou centripètes » de captation des occurrences et des manifestations du réel que notre œil sait reconnaître en vision directe et les processus intellectuels « descendants ou centrifuges » par lesquels les modèles sont en partie « objet de connaissance ». Là est, de notre point de vue, une raison qui peut situer, en quelque sorte, l'origine des stratégies que met en œuvre Morandi pour neutraliser tout effet de transparence et de reflets intempestifs : il cherche à simplifier considérablement les

---

<sup>17</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, psychologie de la vision*. Op Cit. p 308



compénérations espace-lumière-volume afin de ne pas nécessiter une interprétation cognitive ou perceptive des moindres événements dont serait témoin son « regard en travail ».

De plus, nous pouvons constater que, sur la figure N°3, presque tous ces phénomènes visuels s'établissent sur un même objet qui, par voie de conséquence, devient le centre de convergence de toute l'attention du spectateur. Une première remarque s'impose : le regard ne se contente pas d'une visée globale de ce qui se présente à lui mais tend à se focaliser sur les seules régions d'où se propagent et se manifestent les phénomènes de réfraction ou de réflexion lumineuses. Il tend à se fixer irrémédiablement sur ces zones afin d'en mieux cerner les immanentes manifestations lumineuses. En conséquence toute l'attention scrutatrice se trouvant foncièrement orientée vers quelques points de détail opérant sur une surface relativement restreinte et ciblée, le balayage visuel de l'ensemble en pâtit : l'attention du regardeur est davantage portée sur l'objet lui-même plutôt que sur l'entour qui opère entre les différents modèles rassemblés. Il prête donc plus d'intérêt aux qualités lumineuses des surfaces de l'objet en question qu'à la compénétration « volumes-espace-lumière » qui opère sur l'ensemble de la composition. Bref, il s'attache davantage aux détails et aux phénomènes lumineux qui s'initient sur l'objet transparent qu'il ne porte sa réflexion sur la relation entre les modèles et les données brutes des espacements et des profondeurs que ses yeux captent dans l'entour : les écarts entre les objets induisant la profondeur de champ, des affleurements de l'éclairage sur les surfaces plus ou moins exposées à la source lumineuse, les ombres portées situant certains modèles plus en retrait ou à côté... Nous voyons en cela une seconde raison qui pourrait justifier de certains stratagèmes employés par Morandi pour « niveler » en quelque sorte l'attention visuelle sur l'ensemble de la composition et permettre ainsi une recherche spéculative mieux orientée sur les relations de l'objet à l'entour ainsi que sur les modalités par lesquelles ils interagissent sous le flux de lumière incidente.

Notre avis est donc que Morandi use pour ses modèles de diverses stratégies de neutralisation des influx lumineux liés à la transparence et au reflet pour, d'une part ne pas faire intervenir à outrance les voies centrifuges de la vision par lesquelles l'objet visé est forcément « pré-orienté » intellectuellement et perceptivement, et d'autre part, pour favoriser un balayage visuel plus global visant à spéculer sur les compénérations « espace-lumière-volume », à partir d'une « mise en scène » des modèles susceptibles de référer à une même qualité lumineuse : celle que renvoie une surface opaque, mate ou subtilement satinée, dépourvue d'évanescence ou de points d'incandescence lumineuse ne siégeant pas sur la paroi externe de l'objet, en surface... En ce sens, nous nous accorderons à la pensée de Fanette Roche-Pézar et considérerons le rôle que la poussière joue dans ces phases préliminaires à la production picturale, comme « un motif iconographique à part entière, mais aussi un procédé structurant : elle adoucit les reliefs, absorbe les contrastes, élude le creusement de la surface »<sup>18</sup>.

Nous émettons l'hypothèse que l'utilisation du dépôt de poussière et certains recouvrements intégraux de l'objet à partir d'une couche de peinture vise, en

---

<sup>18</sup> Fanette Roche-Pézar, « Les apprêts de Morandi ou l'expérience poussée à bout » in *La revue de l'art*, N°144, 2004. p 20

effet, à permettre à l'œil d'embrasser toute la composition sans devoir porter une attention accrue trop importante sur une zone précise où opèreraient des phénomènes plus complexes amalgamant les reflets, les transparences et les réfractions : il s'agit d'éviter la focalisation du regard en un endroit restreint de la composition de sorte que l'acte de vision n'incline pas irrémédiablement vers une déduction perceptive opérant par les voies centrifuges de l'intellection ; ce qui, à l'évidence n'engage pas le même procès à l'égard des contingences de la réalité. De même, nous émettons l'idée que l'emploi de la suie ou de la peinture en coulée sur les parois intérieures des hauts de lampe à pétrole et des bouteilles en verre participe de cette volonté de réduire très considérablement la transparence des modèles et de limiter les jeux d'intensité lumineuse opérant au sein de leur surface. Cependant, il faut noter que Morandi ne cherche pas à évincer tous les phénomènes de réfringence. Il en conserve deux types : les reflets des objets situés à proximité et celui de la source d'éclairage apparaissant de façon plus ou moins soutenue sur les objets selon leur aspect de surface. Dans les deux cas, l'œil, lors du mouvement fovéal, ne se fixe pas de façon trop exclusive sur les régions concernées par ces événements lumineux et continue d'attacher toute son attention aux diverses relations qu'induisent le positionnement des modèles dans un espace et selon un éclairage prédéterminés. Nous supposons d'ailleurs que le choix du coloris appliqué « en coulée » sur les parois internes des bouteilles (jaune, orangé ou rouge tendre) ainsi que la couleur noire de la suie servent à atténuer les phénomènes de réfringence observables et confèrent aux reflets une discrétion qui correspond mieux au nivellement tonal et lumineux de l'ensemble.

Ainsi, pensons-nous que chacun de ces processus « d'habillage » ou de « maquillage » du modèle participe d'une volonté plastique extrêmement pertinente, cherchant à spéculer sur les compénétrations « volume-espace-lumière » en privilégiant généralement l'absence totale de transparence et de reflet. Cependant, Morandi est un chercheur et, en ce sens, il vise à comprendre chacun des phénomènes qu'il observe. De fait, si les besoins s'en font sentir, il s'autorise à conserver sur ses modèles des capacités de réflexion ainsi que, dans une moindre mesure, des qualités de réfraction ; celles-ci étant, somme toute, réduites à l'épaisseur des parois de verre de certains de ces modèles.

Remarquons, par ailleurs, que cette tendance à privilégier les surfaçages mats ou satinés pour les parois de ses objets-modèles trouvent un écho dans l'aspect de surface de ses œuvres peintes : la facture de ces dernières est telle que la couleur s'y dévoile dans une matité foncièrement affirmée dont la qualité intrinsèque consiste précisément en sa singulière capacité à « absorber » le flux de lumière incidente et à doter la surface du tableau d'une prégnance lumineuse particulièrement prononcée... Nous constatons d'ailleurs que cette matité de surface est une des qualités que George Segal reconnaît au plâtre qu'il affectionne tout particulièrement et utilise, entre autres, pour sa capacité à réagir de façon particulière aux incidences lumineuses de l'éclairage. Précisons encore que Pierre Bonnard favorise lui aussi ce type d'effet à la surface de ses toiles peintes pour des raisons, d'ailleurs, similaires. Cependant la méthode de travail de ce dernier ne repose aucunement sur les mêmes fondements que celle de l'artiste Bolognais. Nous y reviendrons....

De même, signalons que, chez Morandi, l'emploi de la poussière et l'application d'une couche de peinture mate sur les parois des objets, visant à la fois à donner une certaine neutralité au modèle et à « niveler » ou harmoniser les émissions indirectes de lumière sur l'ensemble des parois des objets utilisés, trouve une certaine équivalence dans le traitement final que promulgue l'artiste à son tableau : les figures représentées semblent baigner dans une lumière soyeuse qui confère à l'ensemble une certaine monochromie et induit une interpénétration des figures et de l'entour pictural. Un nivellement tonal et lumineux, en somme, qui nous semble renvoyer à l'état des objets préfigurés sur le socle réel de la table, dans la phase préliminaire à la production plastique. Signalons aussi, pour conclure ce paragraphe, que nous serons amenés ultérieurement à rendre compte des qualités intrinsèques du plâtre qu'utilise systématiquement George Segal pour ses créations environnementales. Nous verrons que ce dernier reconnaît à ce matériau des caractéristiques matiéristes et une capacité à réagir à la lumière du jour similaires à celles recherchées par Morandi lorsque celui-ci fait usage de la poussière urbaine ou artificielle.

### **2.1.3- Un dispositif visant à sonder les compénétrations « volume-espace-lumière »...**

Une fois les objets fins prêts pour le rôle auquel Morandi les destine, une autre étape préliminaire à la transposition picturale débute : l'installation des ustensiles sur l'assise d'une table ou d'un guéridon, en un des trois endroits bien distincts de l'atelier où il avait pris l'habitude de les placer et de les ordonner pour s'en servir de modèle. Il les disposait de telle sorte qu'ils reçoivent la lumière du jour pénétrant par l'unique fenêtre de sa chambre-atelier. Selon la disposition de la table sur laquelle étaient agencés les objets, la lumière les affleurait frontalement ou éclairait leurs flancs, favorisant ainsi l'émergence d'ombres portées sur leur droite ou sur leur gauche. Il déposait alors derrière des modèles un grand carton de couleur neutre servant à annihiler tout détail susceptible de renseigner le regardeur sur le contexte dans lequel étaient disposés les modèles. Il continuait ainsi à mettre en œuvre, pourrait-on dire, sa stratégie de décontextualisation des objets en réduisant visuellement, par l'emploi d'un écran opaque, le champ de vision en profondeur : il supprimait derrière les modèles, toute possibilité d'apercevoir un quelconque détail susceptible d'attirer l'œil. Cette pratique d'obturation du « fond de scène » permettait de réduire très considérablement la profondeur de champ et, par cela même, d'éviter de porter préjudice à l'étude spéculative des compénétrations opérant entre l'entour, les objets disposés dans un espace très délimité et le flux d'éclairage naturel provenant de la fenêtre d'atelier. Ce dispositif de présentation nous renseigne, à l'évidence, sur la volonté de l'artiste de contenir le débat artistique et perceptif dans un espace très restreint, parfaitement déterminé et totalement pensé à des fins d'isolement contextuel des objets : espace de monstration entièrement voué à recevoir uniquement les volumes prégnants des modèles et à favoriser de surcroît une réception visuelle non altérée par des événements autres. Ainsi, ne pouvait-il se concevoir chez cet artiste de productions picturales rendant compte d'un

arrière-plan susceptible d'évoquer un paysage...point d'amalgame des genres picturaux chez Morandi ! Il n'existe aucune nature morte produite par ce dernier qui puisse témoigner d'un intérêt pour la représentation des lointains situés dans l'entour pictural des objets figurés ; pas plus de témoignages de proches décrivant le peintre en train d'agencer ses modèles juste devant la fenêtre de son atelier de telle sorte que cette dernière éclaire les objets par l'arrière. Ce type de composition spatiale n'était pas du goût l'artiste pour au moins deux raisons. La première : parce que cela impliquait de prendre en compte, durant le long travail d'observation des modèles un rapport à l'entour qui induisait un nombre considérable de phénomènes lumineux et contextuels émanant de la profondeur de champ ; la conséquence en était que le regard ne pouvait, en vision directe, balayer une telle surface riche de toutes ses occurrences réelles et de tous ses phénomènes lumineux, sans faire appel aux processus descendant de la reconnaissance intellectuelle des choses rencontrées. La seconde raison nous semble plus importante encore : il positionnait un écran opaque de tonalité neutre et d'aspect mat derrière ses modèles afin de permettre la propagation de la lumière incidente par réverbération sur le support obturateur. Ainsi les objets, considérablement éclairés par une source lumineuse directe située sur le côté ou devant, se trouvaient soumis simultanément à l'effet conjugué d'une lumière indirecte se propageant discrètement à partir de l'arrière-plan de l'espace de présentation. Cela favorisait l'émergence d'une certaine fixité des volumes agencés dans l'entour et facilitait l'observation des compénétrations « volume-espace-lumière » auxquelles, d'ailleurs, cet artifice participait de façon flagrante. Autrement dit, il s'agissait en quelque sorte d'un « dispositif scénique » qui, d'une part, isolait doublement les objets-modèles en évinçant tout détail superflu du champ de vision et en délimitant un lieu de monstration par l'usage d'un carton plat disposé verticalement derrière les objets... Précisons aussi que, parfois, ce carton servant à isoler par l'arrière les modèles pouvait être entouré d'un encadrement de couleur fait au pinceau qui « délimitait la disposition plate des plans »<sup>19</sup>. D'autre part, ce support obturateur avait une seconde fonction : celle d'induire des phénomènes lumineux localisés entre les objets et le « fond de scène » ... un dispositif structurel, en somme, qui permettait au peintre se plaçant à bonne distance des choses, tout en gardant du recul, de créer « à partir d'éléments de la réalité visible, non pas une représentation anecdotique, sujette aux aléas du moment et du lieu, mais un ensemble harmonieux de couleurs, de formes, de volumes qui obéissent seulement aux lois de l'unité... »<sup>20</sup>

Ainsi en est-il d'une pratique de « mise en scène » des modèles qui cherche, de toute évidence, à sonder le « tissu » de l'espace réel soumis à l'incidence lumineuse du jour. Ainsi en est-il de cette implacable méthode d'organisation qui vise à formuler inlassablement des jeux combinatoires d'objets banals agencés de telle sorte que les rapports modèles-entour et les

---

<sup>19</sup> Werner Haftmann, « L'atelier de Giorgio Morandi, *Giorgio Morandi 1890-1990*, Bologne, 1990.

<sup>20</sup> Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Milan, ed. del Milione. 1965. p 51

phénomènes lumineux qui y opèrent soient rendus les plus efficaces possible.

Résumons-nous : une fois les objets « maquillés » de telle sorte à présenter une certaine neutralité identitaire et après leur avoir fait subir quelques traitements superficiels gommant toute transparence et presque toute réfrangibilité, Morandi les regroupe et les installe méthodiquement sur une assise de table en veillant à limiter très considérablement la profondeur de champ et à faire jouer pleinement la lumière du jour dans l'entour prédéterminé où il a situé les modèles. A ce stade, pourrait débiter véritablement la progression anaphorique : Morandi pourrait commencer à peindre. Cependant il va encore repousser le moment de la transposition picturale pour se livrer à une procédure technique d'enregistrement de la position des modèles sur la table : à l'aide d'une mine graphite, il va inscrire sur un carton, placé à même l'assise qui porte les objets, le positionnement exact des ustensiles qui y sont disposés.

Pourquoi une telle pratique ? Quel but souhaitait-il atteindre ? La critique, à ce sujet, s'accorde unanimement : Morandi notait de façon rigoureuse la position des boîtes, des bouteilles et autres ustensiles servant à l'élaboration de ses compositions pour réaliser des séries de peintures dans lesquelles les mêmes objets étaient figurés mais dont le positionnement et la situation spatiale des uns par rapport aux autres différaient quelque peu. Autrement dit : il s'agissait d'un préalable au travail sériel de transposition picturale s'appuyant sur la répétition des mêmes motifs, des mêmes figures, mais présentant la particularité d'introduire de façon récurrente des variations dans les espacements séparant chacun des modèles. Ainsi le repérage des écarts de distance entre les objets, sur le socle réel de la table où Morandi les avait rassemblés, était-il nécessaire pour éviter la redite d'une peinture à l'autre... Si nous partageons cette analyse, nous souhaitons en préciser cependant quelques points. Tout d'abord, rappelons que le maître de Bologne n'a que rarement respecté la règle de la sériation chronologique : il ne réutilisait pas forcément, lorsqu'il en avait fini avec une œuvre, le même groupe d'objets pour réaliser le tableau suivant. Il disposait, dans son atelier, de plusieurs assises sur lesquelles il organisait à l'avance les groupements d'objets. Ainsi pouvait-il travailler à plusieurs compositions picturales différentes. Il arrivait fréquemment, d'ailleurs, que les toiles exécutées dans une même période, ne présentaient aucune similitude quant à l'emploi des motifs, à leur nombre et à leur positionnement dans l'espace. Précisons aussi que Morandi peignait le plus souvent au chevalet<sup>21</sup> et qu'il ne terminait

---

<sup>21</sup> Remarque : Après un certain laps de temps durant lequel il laissait le tableau en cours « reposait » au pied du mur et la face non visible, il était fréquent que Morandi l'installe sur les murs de son atelier pour y effectuer quelques retouches. Parfois, c'est en ce lieu d'accrochage qu'il achevait l'exécution de la peinture. Les dernières photos de son atelier, prises après sa mort, témoignent de cette pratique qui fut tardive dans sa carrière : on aperçoit sur le mur les réserves dessinant l'empreinte de deux toiles autour desquelles nous pouvons observer une multitude de tâches de couleur négligemment déposées. Celles-ci correspondent à l'essuyage intempestif du pinceau que Morandi avait jugé trop chargé au moment même où il allait poser la couleur sur le support. On peut supposer aussi que ces petites touches éparses sur la paroi participent d'une habitude de travail par laquelle le peintre, déposant au mur de petites touches de couleur, vérifie leur « accord » avec les tonalités déjà passées sur la toile... Bref ces marques nous semblent indicelles d'une recherche d'harmonie colorée consistant à « régler » la tonalité chromatique avant de



jamais ses toiles en une seule séance : lorsqu'il éprouvait le besoin de laisser « reposer » sa production en cours, il la disposait la face peinte contre le mur et passait à une autre de telle sorte qu'une peinture pouvait ainsi être travaillée durant des mois. De cette façon, s'accumulaient dans l'atelier plusieurs tableaux en cours d'exécution qui ne renvoyaient pas forcément aux mêmes sujets et ne réfèrent pas au même type de composition plastique.

Morandi ne faisait donc pas preuve d'une rigoureuse et assidue inclinaison pour les questions foncièrement liées à la sériation ou à la variation. Pourtant, c'est un fait ! Il usait d'une pratique graphique qui lui permettait de repérer le positionnement des objets dans l'espace de présentation et son œuvre peinte comporte des séries de tableaux formellement proches les uns des autres. Il organisait effectivement la mise en place de ses modèles de telle sorte qu'il en conservât la trace et que celle-ci lui permit de réaliser ultérieurement des compositions relativement similaires. Il mettait donc bien en jeu des moyens de sériation mais il nous semble que les finalités d'une telle pratique ne résident pas uniquement dans le fait d'une volonté de production sérielle. Notre avis est que, pour comprendre précisément les raisons qui ont amené Morandi à user d'un tel stratagème, il faut porter notre réflexion sur les tenants mêmes de cette « habitude » de travail, et non s'intéresser aux résultats qui en découlent : des séries de tableaux relativement proches formellement. Il nous faut questionner les fondements perceptifs du geste plastique inducteur d'une telle procédure d'enregistrement graphique. Nous nous expliquons : L'artiste bolognais plaçait ses ustensiles « maquillés » en un groupement précis sur le socle de la table afin de s'en servir de modèle, non pour composer picturalement un seul tableau mais bien plus pour engager tout un travail de recherches plastiques interrogeant les fondements du réel et la manière dont ces derniers se manifestent à notre attention visuelle. Comme nous venons de le développer précédemment, les bases mêmes du travail de Morandi semblent reposer sur deux moments poétiques : d'une part, la manipulation des objets communs jusqu'à parvenir à leur simplification identitaire et formelle et d'autre part, l'investigation du quotidien afin de sonder les récurrents rapports qui opèrent entre les volumes réels, le « tissu spatial » et la lumière. Voilà, de notre point de vue, ce qui s'avère une constante dans le questionnement et la démarche plasticienne de cet artiste depuis le début des années 1920 : sonder inlassablement les relations des objets réels avec l'entour, sous l'effet conjugué de la lumière et de la profondeur de champ<sup>22</sup>.

Nous supposons donc, que la façon avec laquelle Morandi enregistrait le positionnement des objets sur l'assise de présentation, a quelque chose à voir avec ce besoin impérieux de spéculer sur les rapports opérant entre les

---

l'appliquer sur le support. Voir fiche Giorgio Morandi N°1 page 61. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

<sup>22</sup> Remarque : Rappelons à cet égard que notre objet pictural réel assume précisément cette fonction, qu'il interfère avec l'entour pour amener le spectateur au constat de sa double nature d'image et d'objet. Nous développerons de façon très conséquente cette réflexion sur la troisième partie de cet ouvrage.

diverses occurrences réelles préparées à cette fin : ainsi, marquer graphiquement sur le support cartonné la place du broc à eau et celui de la bouteille revient en somme à éprouver autrement que visuellement les écarts et les distances qui les séparent. Cela renvoie aux fonctions proprioceptives par lesquelles la conscience saisit la position intrinsèque et réciproque des choses appréhendées dans le champ de vision : par ce geste d'enregistrement graphique qui consiste à calquer les pourtours des modèles en cet endroit précis où ils entrent en contact avec l'horizontalité de la table, avec l'étendue, l'artiste cherche à mieux cerner mentalement les vides séparant les volumes « pleins » dans l'espace en profondeur. Il cherche, par cette méthode, à en repérer les écarts afin de mieux estimer les divers événements visuels qui opèrent dans l'entour et dont il peut observer le moindre des surgissements lumineux subreptices. Répétons-le : La démarche artistique de Morandi repose sur son obsessionnelle volonté de sonder les diverses modalités par lesquelles se manifestent à la vue les occurrences du réel. Pour se faire, il lui faut nécessairement user de moyens adéquats pour remettre sans cesse en jeu l'objet de son questionnement. Il lui faut mettre en œuvre des procédés de sériation qui lui permettront à la fois d'introduire le temps de la perception dans le processus et de sonder invariablement ce qui est au cœur de sa recherche spéculative. De fait, « si le placement des objets revêt une telle importance, si les combinaisons sont imperturbablement modifiées, c'est qu'il s'agit pour l'artiste de trouver les distances qui, tout en les séparant et les faisant exister isolément, lient indissociablement les objets les uns aux autres. L'œil oscille ainsi en permanence entre la saisie d'un ensemble et la reconnaissance d'entités isolées, entre l'homogénéité de la lumière et des tons et la perception des contours qui isolent »<sup>23</sup>.

Le travail de Giorgio Morandi, à ce stade préliminaire de la production picturale donne en effet « l'impression d'inventaire systématique mené sur une portion de réel »<sup>24</sup> et nous voyons combien, loin de rendre compte d'une visée obéissant au dictat illusionniste, l'artiste organise son outil de travail afin de l'accorder à la finalité à laquelle il doit répondre : permettre l'observation méthodique des compénétrations « volume-espace-lumière » perceptibles dans un entour prédéterminé par les choix singuliers de l'artiste, puis favoriser la transposition plastique, la métamorphose des occurrences de la réalité en leur équivalent sensible, au sein de l'espace pictural. Bien entendu, il n'est nulle question, ici, d'une expérience esthétique arguant la minutie du détail et le rendu des matières picturales fidèle à l'apparence des choses perçues mais, seulement d'une recherche spéculative visant à interroger les modalités chromatiques, spatiales, formelles et lumineuses par lesquelles les choses apparaissent dans l'acte de vision et à partir desquelles, aussi, le peintre établit les moyens de leur transposition plastique. Comme il l'affirma à Edouard Roditi<sup>25</sup> « je reste fidèle à une conception de l'Art pour

---

<sup>23</sup> Guitemie Maldonado « *Morandi, la nature morte en série* ». *L'œil* N°530, octobre 2001. p 30

<sup>24</sup> Guitemie Maldonado. Op Cit. p 30

<sup>25</sup> Edouard Roditi, *Propos sur l'art*, Paris, librairie José corti, 1987. Cité par Karen Wilkin *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007, p. 146

l'Art [...] Rien ne me serait plus étranger qu'un art qui se proposerait de servir d'autres buts que ceux strictement contenus dans l'œuvre d'art »...Et de continuer ailleurs : « Les sentiments et les images suscités par le monde visible sont très difficilement exprimables, ou peut-être inexprimables avec des mots, dans la mesure où justement ils sont déterminés par les formes, les couleurs, l'espace et la lumière »<sup>26</sup>.

C'est cela même que nous décelons dans l'attitude spéculative de Morandi, en cette phase de préfiguration: une tentative de mettre en œuvre et d'organiser de singuliers moyens de monstration afin de distancier psychologiquement et visuellement les modèles, non pour s'en séparer ou en mieux restituer plastiquement leur apparence physique, mais pour faciliter le travail de conceptualisation des éléments qui constituent l'acte de perception. Il s'agit d'un dispositif qui vise à permettre l'observation des compénétrations « volume-entour-lumière » auxquelles l'artiste cherchera un équivalent plastique lors de la phase de transposition picturale... cet équivalent s'affirmant derechef en sa qualité d'objet pictural réel.

Nous concluons qu'un tel travail préliminaire à la transposition picturale participe implicitement de la conception même de l'objet artistique : à la distance psychologique et intellectuelle à laquelle Morandi a situé ses modèles, lors de la préfiguration, fera écho dans le tableau une impression patente d'espace indéfinissable en profondeur. A cette distanciation recherchée dès les prémices de l'élaboration de l'artefact artistique, correspondra la réalité d'une image aux caractéristiques figuratives mais devant laquelle le regardeur éprouvera une sensation d'impuissance à en sonder véritablement les chairs figurales et l'entour plastique. A ce processus de mise à distance du modèle répondra l'inaccessibilité des choses représentées en peinture ; choses peintes devant lesquelles le spectateur, dès lors, comprend que s'ouvre à son regard un monde « comme-si » auquel il n'a accès qu'en tenant pour inaliénable sa propre réalité d'observateur situé en de ça du plan de représentation de l'image : comme s'il regardait, en quelque sorte, à travers une paroi vitrée, la scène devenue physiquement inaccessible pour lui du fait de son positionnement de l'autre côté du verre... Mais en même temps, et parce que le tableau est un artefact artistique issu du labeur du peintre, le spectateur saisit inmanquablement l'objet de sa vision comme une entité volumique participant du même espace que lui : il l'appréhende en ses qualités d'objet concret formant une surface de « monstration » et possédant une épaisseur physique que trahit la tranche du tableau. En conséquence, s'il saisit de prime abord son impossibilité d'accéder autrement que visuellement au monde illusoire de l'image figurative visible derrière le plan de représentation, il prend aussi conscience que l'objet agit sur sa perception à la manière d'un regard<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Lamberto Vitali, *Giorgio Morandi Pittore*. Milan 1963. Cité par Renato Miracco : « la deuxième vie de la nature morte », *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Milan, Mazzotta, 2005, p 18

<sup>27</sup> Remarque : pour des raisons de commodité d'écriture et de clarté, nous nous permettons d'explicitier, ici, le sens que nous donnons au terme « regard » : ce dont nous parlons ne concerne pas la manière ou l'action de regarder, ni même les organes de la vue. Il s'agit du

ouvrant sur un sas : c'est-à-dire d'une petite ouverture formant une paroi transparente et à travers laquelle on peut observer les choses qui s'y confinent et s'y manifestent, sans pour autant permettre la moindre possibilité d'y accéder physiquement,. Nous aurons à revenir de façon considérable, dans notre troisième partie, sur ce phénomène qui définit les modalités perceptives du « Sas » par lequel nous croyons déceler l'objet pictural réel tel que le réalise Morandi.

Mais à ce stade de notre propos, avançons toutefois une définition qui puisse d'une part, satisfaire à la compréhension de ce mot tel que nous l'entendons et d'autre part, qui justifie de son emploi pour caractériser les œuvres picturales de cet artiste: en termes de construction navale, un sas est une petite chambre munie de deux portes étanches, permettant de mettre en communication deux milieux dans lesquels les pressions sont différentes. Lorsque ses portes sont closes, un sas constitue donc un espace parfaitement isolé, totalement hermétique. Cependant, ses parois sont souvent équipées d'un regard qui permet d'apercevoir partiellement le milieu confiné à l'intérieur : milieu qu'il est impossible dès lors d'appréhender autrement que visuellement... C'est cela que nous souhaitons retenir de la définition du « sas » et que nous appliquerons aux objets picturaux réels conçus par Morandi. En effet, lorsque nous contemplons un tableau de ce dernier, nous nous trouvons dans la position similaire à celle d'un observateur qui apercevrait à travers la petite ouverture vitrée servant de regard, les choses confinées à l'intérieur du sas : choses perçues comme baignant dans une lumière soyeuse qui provient d'une source d'éclairage située hors du champ de vision. Par conséquent, la « scène » qu'observerait le regardeur apparaîtrait inmanquablement comme indicielle d'une étendue plus vaste mais rendue inaccessible visuellement par la petitesse du dispositif d'ouverture : les montants opaques délimitant la paroi en verre rendraient le reste de la chambre inaccessible à la visée fovéale. Par le fait même d'un tel dispositif, l'appréciation de la profondeur de champ et des distances en serait considérablement altérée...

C'est cela même que nous remarquons dans la quasi-totalité des œuvres de Morandi devant lesquelles nous éprouvons les mêmes impressions d'indétermination spatiale et d'incapacité à nous saisir perceptivement de la profondeur de champ. Nous assistons à de multiples phénomènes lumineux mais il nous est impossible de véritablement en déterminer les origines. Nous décelons des ombres portées mais la source lumineuse qui les produit est hors champ – comme provenant d'une autre ouverture qu'on pourrait supposer de même genre. Précisons aussi que l'une des caractéristiques inhérentes à ce type d'ouvertures vitrées auxquelles nous donnons le nom de « regard » est sa petitesse. Ses dimensions restreintes s'expliquent par le fait qu'il a pour unique fonction de permettre la pénétration de la lumière du jour et de laisser le regard libre de traverser sa surface transparente... Bref : il sert uniquement à relier visuellement deux milieux différents. Ce n'est donc pas un dispositif conçu à des fins de circulation des corps physiques

---

nom masculin définissant une petite ouverture souvent vitrée, réalisée dans une paroi pour faciliter l'accès visuel de l'espace situé derrière le verre.

volumineux ou même simplement de l'air. En ce sens, il n'est pas une « fenêtre ouverte sur... » et il ne saurait être question de l'amalgamer au terme italien de « veduta ».

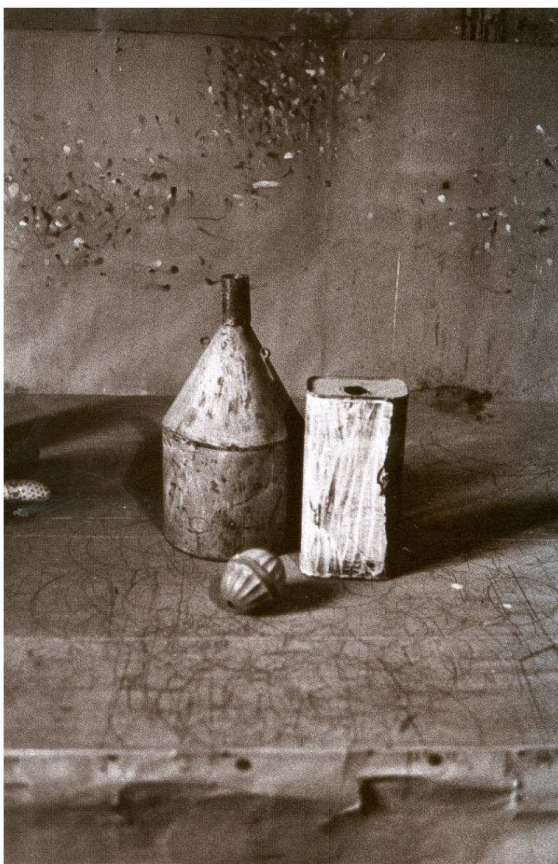
Pour l'instant, arrêtons-là notre analyse de ce dispositif que nous avons nommé « le sas » et qui nous semble correspondre à l'objet pictural réel tel que le conçoit Giorgio Morandi ... Remarquons seulement que la quasi-totalité de sa production picturale est de petites dimensions qui n'autorisent pas de concevoir le tableau comme la « veduta », d'autant que l'espace représenté y est perçu comme indéfinissable ou inaccessible.

Nous nous devons de relater encore deux autres moments relevant du processus de préfiguration dans la démarche de Giorgio Morandi mais, cependant, nous n'en parlerons pas ici de façon conséquente parce qu'ils serviront à mettre en exergue, dans troisième partie, des points de convergence mais aussi de divergence manifestes lors de la phase de transposition picturale chez nos trois artistes de référence.

Nous noterons tout d'abord que le peintre Italien broie lui-même ses pigments et apprête longuement ses toiles avant de peindre ; ensuite, qu'il lui arrive de positionner ses modèles sur l'assise d'un guéridon qui accuse une très légère inclinaison vers l'avant, de sorte que l'image balayée par les yeux présente une vue en légère plongée... les effets produits sur la perception d'ensemble des modèles ainsi agencés sont relativement comparables à ceux obtenus par Paul Cézanne, dans les années 1892- 1896, lorsqu'il disposait de guingois les objets qui servaient à ses compositions plastiques, en positionnant des coins de bois et des pièces de monnaie sous leur fond. De même, pouvons nous entrevoir une attitude relativement identique dans la démarche de Pierre Bonnard qui, souvent, représentera les objets de profil et disposés sur la table de façon à ce que leur partie haute soit aperçue selon un point de vue en plongée. Il redressera de même le plan de la table accusant davantage le statut de verticalité du support et la planéité de la surface peinte, retenant par cela la leçon de Cézanne et après lui, les cubistes Braque et Picasso.



## Fiche Giorgio MORANDI N° 11



Les objets-modèles de Morandi. Atelier Via Fondazza.  
Nature morte. 1964. Vitali cat.1342.  
Photographie Jean Michel Folon. 1984.



Objet dans l'atelier de Morandi, Via Fondazza, Bologne.  
Photographie Luigi Ghirri. In Karen Wilkin, 2007, p132

## Fiche Giorgio MORANDI N° 58



Figure 1



Figure 2

**Expérience: reconstitution  
d'une composition d'objets  
en phase de préfiguration.**



Figure 4: objets non apprêtés

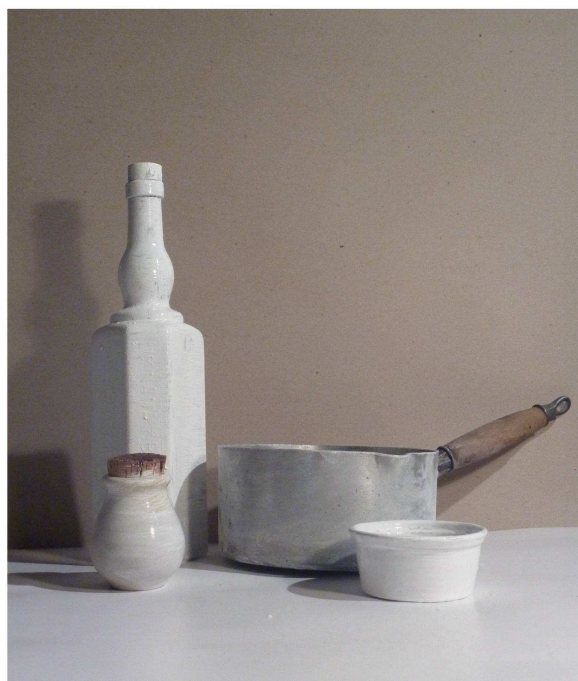


Figure 3



## **2.2- La phase de préfiguration dans la démarche plastique de Pierre Bonnard.**

### **2.2.1- Le « modèle qu'on a devant soi » et le « modèle qu'on a dans la tête » :**

« Il ne s'agit pas de peindre la vie, il s'agit de rendre vivante la peinture »<sup>1</sup> aurait écrit Bonnard dans les dernières années de sa vie... Gageons que cette phrase, dont la forme s'apparente à celle de la devise, porte en elle les fondements mêmes de la conception picturale de son auteur et qu'elle justifie totalement des particularités d'une démarche artistique atypique alors même que l'image de Bonnard en tant que plasticien moderne semble encore aujourd'hui, aux yeux de certains, posséder quelques relents de tradition. Pour notre part, nous souhaitons voir dans cette remarque annotée sur les pages de son agenda de 1946 une manière de rappeler ce qui depuis toujours s'est insinué dans les chairs de sa peinture tout autant que dans les limbes de sa raison de peindre : l'activité picturale ne consiste pas à produire un artefact artistique se voulant un simulacre du réel, sorte de copie conforme à la réalité observée, mais constitue plutôt un moyen d'en sonder les occurrences réelles manifestes et d'en proposer dès lors un équivalent plastique...

Notre avis est que Pierre Bonnard compte parmi les peintres figuratifs qui se refusent à adopter face au réel une posture inféodant le travail de transposition picturale aux seules nécessités objectives d'un rendu pictural fidèle aux apparences des choses perçues : « la ressemblance est un moyen et non une fin »<sup>2</sup> notera-t-il dans son agenda au 15 janvier 1939. Et si « on parle toujours de la soumission devant la nature [...] Il y a aussi la soumission devant le tableau »<sup>3</sup> écrira-t-il quelques semaines plus tard. Cela, nous souhaitons le porter clairement au regard qui nous lit et nous voulons le retenir plus que tout autre argument pour justifier de l'ensemble des choix tactiques que cet artiste aura fait pour ne pas se trouver, lors des différentes phases de la praxis, dans la situation qui fut celle des impressionnistes face aux occurrences du milieu naturel. Nous considérons, à l'instar de Georges Roque, que la question du rapport de Bonnard à la nature est complexe :

---

<sup>1</sup> Pierre Bonnard. « *Note de l'artiste* » datant de 1946 In catalogue de la rétrospective *Bonnard*, Centre Pompidou, 1984 P. 202 / cité par Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p.114

<sup>2</sup> Pierre Bonnard. « *Notes de l'artiste* » In Catalogue de la rétrospective. *Bonnard*, Paris 1984, p. 198

<sup>3</sup> Ibid. Note du 8 février 1939, p. 198

chez ce peintre, « l'opposition entre modèle intérieur et extérieur, ou entre l'idée et l'objet n'est pas une opposition théorique, l'enjeu d'un débat idéologique ou artistique » mais « il s'agit pour lui d'un véritable conflit entre l'idée et l'objet, le second occultant la première »<sup>4</sup>. En effet, Bonnard est un peintre attaché à la représentation figurative mais, pour autant, il n'accorde qu'un rôle subsidiaire aux « modèles extérieurs », c'est-à-dire aux objets réels tels qu'ils apparaissent lorsqu'ils sont soumis à une scrutation visuelle prolongée. Il fait prévaloir le « modèle intérieur », c'est-à-dire l'équivalent mnémonique qui correspond au nœud de sensations visuelles éprouvé lors du mouvement fovéal originel. Ainsi y a-t-il conflit entre le désir de s'attacher à la représentation d'un modèle dont il faut restituer l'apparente réalité et la volonté de lui substituer une figure plus à même de correspondre aux impressions visuelles premières qui fondent l'origine de l'œuvre.

Toutefois, si nous partageons ce point de vue avec Georges Roque, nous nous inscrivons en faux quant à la raison principale qu'émet le critique pour justifier des écarts, en termes d'analogie formelle et de ressemblance, auxquels le peintre soumet ses modèles lors de la transposition picturale. Nous citons : « La raison principale de l'abandon du modèle extérieur [...] est qu'il n'arrivait pas à bien le copier, qu'il était dans l'incapacité de le rendre de manière totalement satisfaisante pour lui »<sup>5</sup>. Notre appréciation diverge totalement ! Certes, il est vrai que, de l'avis de Bonnard lui-même, la présence du modèle est un handicap pour le peintre lorsque ce dernier cherche à transcrire dans le médium « l'idée » première pour laquelle il a commencé le tableau. Georges Roque ne manque pas de nous le rappeler en reprenant au cours de son argumentation critique un texte relatant les propos que l'artiste tenait à Angèle Lamotte, lors d'un entretien en 1943, pour la revue littéraire « *Verve* » ; texte d'une grande valeur historique puisque le créateur de « *L'atelier au mimosa* »<sup>6</sup> confie d'une part, ses difficultés à peindre « sur le motif » en présence du modèle et, d'autre part, sa préférence pour un mode de transposition picturale « après coup » qui autorise une décantation du modèle devenu dès lors, non l'enjeu de sa peinture et le sujet principal du tableau, mais seulement un élément participant de « l'idée initiale »... en quelque sorte : un constituant plastique de l'œuvre.

Reprenons partiellement les propos que Bonnard tient à Angèle Lamotte : « J'ai essayé de peindre directement, scrupuleusement, je me suis laissé absorber par les détails, je me suis laissé aller à peindre des roses. J'ai constaté que je patageais, que je n'en sortais pas, j'avais perdu, je ne retrouvais plus mon idée initiale, la vision qui m'avait séduit, le point de départ. J'espère pouvoir rattraper cela – en retrouvant cette première séduction. [...] »

Nous constatons en effet que Bonnard fait part, ici, de son échec à ne pas être parvenu à réaliser « son projet initial » mais nous ne pouvons entendre, comme le fait Georges Roques, que l'artiste se considère, de fait, dans l'incapacité de copier correctement le

---

<sup>4</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. P 115

<sup>5</sup> Georges Roque, Op cit, p.114

<sup>6</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 16 page 234

modèle, de le restituer de façon fidèle.

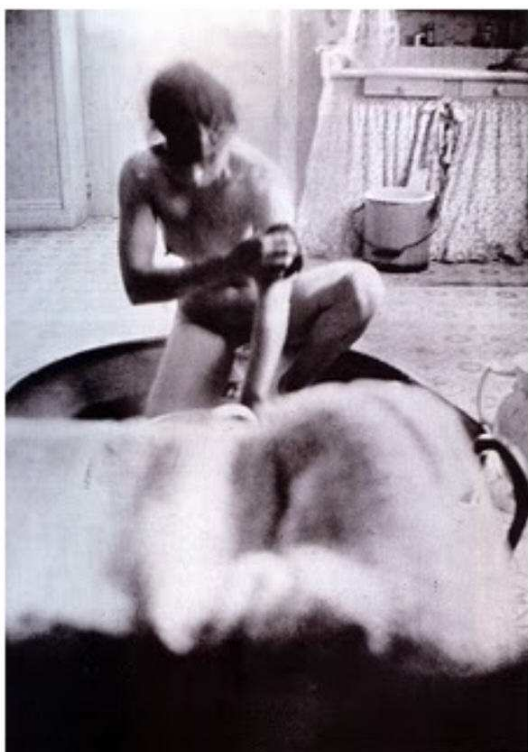
## Fiche Pierre BONNARD N°14



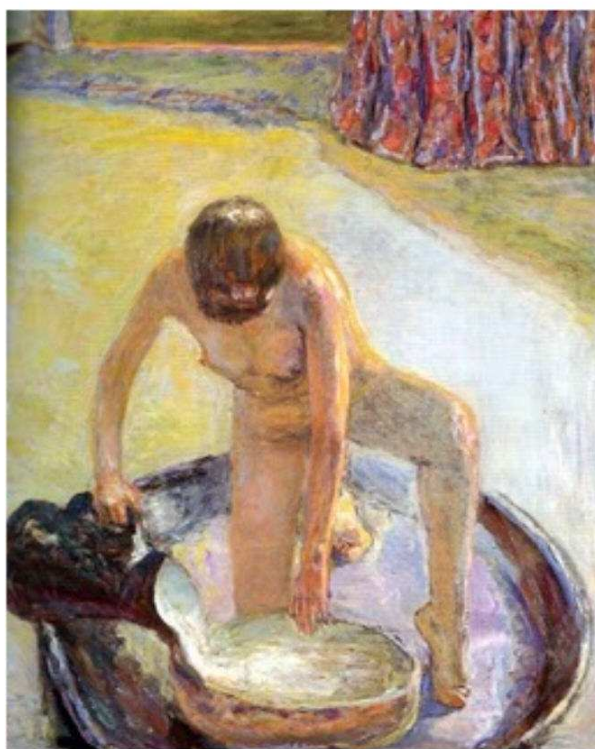
La salle à manger sur le jardin. 1931. Huile sur toile. 160x112cm. MOMA. New York. Dauberville cat.1473



Nature morte et fenêtre. Vers 1930. Crayon sur papier.  
Coll. particulière. (In M. Terrasse. Du dessin au tableau. p 238)



Marthe Bonnard au tub. photographie de Bonnard. Vers 1908-09.  
Avec le N° 1 Folding Pocket kodak. 7,8x5,5cm. Musée d'Orsay.



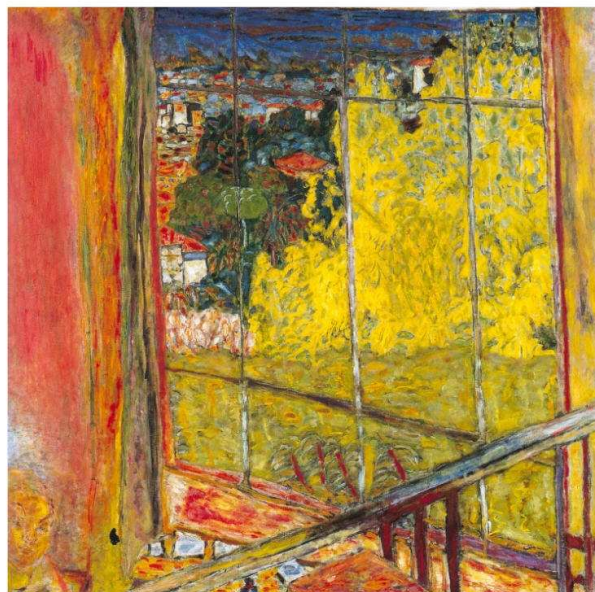
Nu accroupi au tub. 1918. Huile sur toile. 85x74cm.  
Coll. part. Paris. Dauberville cat.933



## Fiche Pierre BONNARD N° 16



Paysage aux toits. Vers 1920.  
Dessin au crayon sur papier rose.  
14,7x11,3 cm. Galerie Bérès, Paris.



L'atelier au mimosa. 1936-39. Huile sur toile  
125x125 cm. Coll. Terrasse.  
Dauberville cat. 1677



Croquis. Pages de l'agenda de Pierre Bonnard. 8-11 mai 1934.



## Fiche Pierre BONNARD N° 17



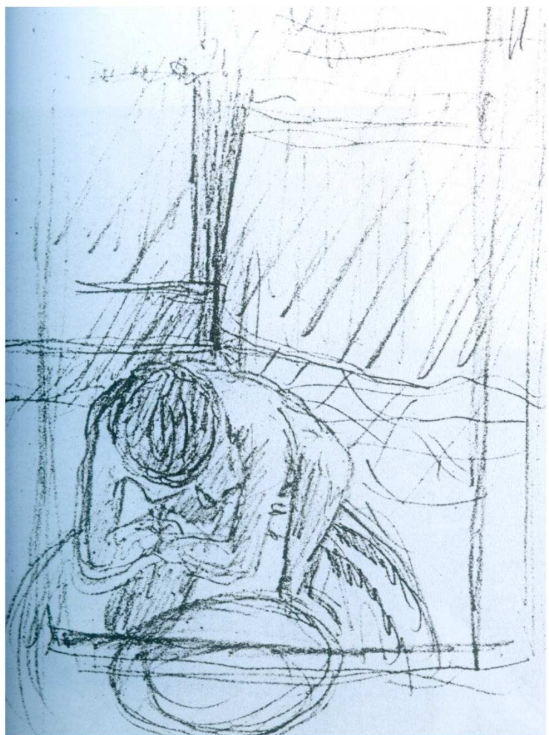
Les heures de la nuit. 1893. Lithographie. 13,5x23,5 cm. Coll. particulière. (G. Roque. p 175)



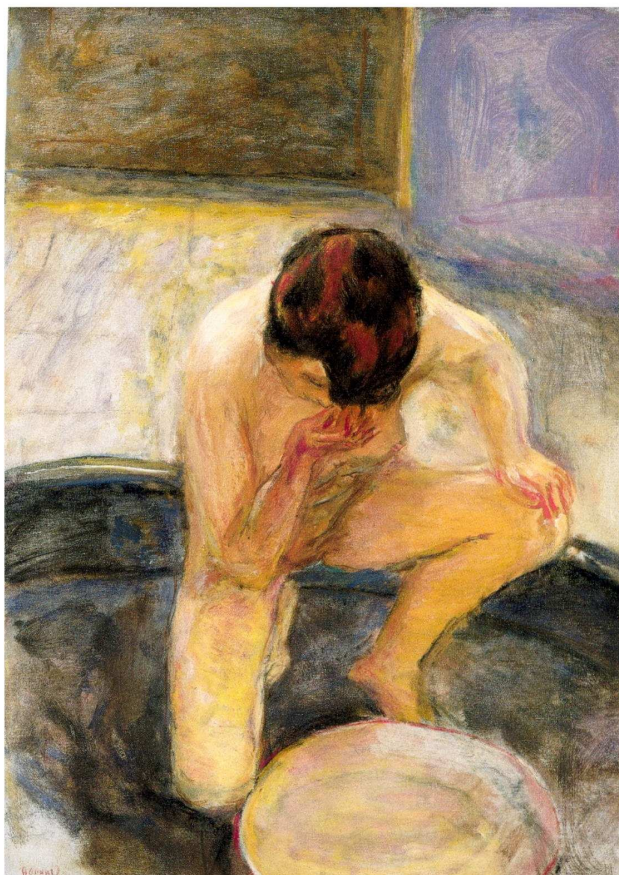
La partie de croquet. 1892. Huile sur toile. 130x162 cm. Musée d'Orsay. Dauberville cat. 38



## Fiche Pierre BONNARD N°15



La toilette. Crayon sur papier. Vers 1914. Coll. particulière.  
(in M. Terrasse, Du dessin au tableau, p 122)



Femme au tub. 1916. Huile sur toile. 75x52 cm.  
Coll. Ricou, Neuilly-sur-seine, Paris. Dauberville. cat 886



Femme au tub, harmonie bleue. Vers 1917. Huile sur toile. 46x54 cm.  
Succession bonnard. col. part. Dauberville cat. 02131

Non, nous entendons ses paroles tout autrement ! Bonnard fait « fi » de tout ce qui se rapporte à la tradition réaliste, et cela depuis les premières années de sa carrière, lorsqu'à peine âgé de vingt ans, il participe avec ses amis Nabis, à la contestation avant-gardiste. Point de désir, chez lui, d'accorder de crédit à une recherche visant à restituer de façon servile les apparences du modèle ! Il ne se positionne pas devant ce dernier de cette façon et sa recherche spéculative n'opère pas selon de tels prédicats. D'ailleurs, Bonnard ne parle pas ici de « modèle » mais de « projet initial » : il ne s'agit pas de transcrire dans le médium ce qui s'offre à son regard durant le temps que nécessite la transposition picturale mais bien plus de retrouver cette saisie fugace et première des occurrences du réel. Il est davantage question « d'arrêter » et de restituer par les moyens de la peinture « l'idée première » constituant « la vision qui l'avait séduit » plutôt que de chercher à rendre l'apparence du modèle soumis aux aléas des variations lumineuses pendant la progression anaphorique.

Et Bonnard de continuer son propos : « La présence de l'objet, du motif, est très gênante pour le peintre au moment où il peint. Le point de départ d'un tableau étant une idée – si l'objet est là au moment où l'on travaille, il y a toujours danger pour l'artiste de se laisser prendre par les incidences de la vue directe, immédiate, et de perdre en route l'idée initiale. De telle sorte qu'au bout d'un certain temps de travail, le peintre ne retrouve plus son idée de départ et se fie à l'accidentel, il fait les ombres qu'il voit, il essaie de décrire telles ombres qu'il aperçoit, tel détail qui ne l'a pas frappé au début »<sup>7</sup>

Bref, ce que cherche Bonnard, nous pourrions le formuler ainsi : transposer en peinture ce tout premier saisissement visuel du modèle lorsque l'œil opère en sa direction un mouvement fovéal ; et cette première vision (qu'il nomme tantôt son « modèle intérieur », son « idée initiale » mais aussi « le modèle qu'on a dans la tête »<sup>8</sup> consiste, sinon en un nœud de sensations auquel le peintre doit trouver un équivalent plastique, du moins en une impression de fugacité et de fugitivité des occurrences du réel dont il s'efforcera de rendre compte par les moyens picturaux, sur la toile... effort qui nécessitera du temps : celui de la transposition picturale. Or, c'est de cela précisément que vient « toujours le danger pour l'artiste » : le temps nécessaire à la transposition est long et si le peintre persiste à conserver sous son regard le « modèle extérieur » (« le modèle qu'on a sous les yeux »<sup>9</sup>), il risque fort « de se laisser prendre par les incidences de la vue directe, immédiate, » et d'en oublier son « projet initial ». Il risque de se détourner de son « idée de départ » qui consistait à produire un équivalent plastique au tout premier saisissement visuel ... et ce faisant, il met à mal les fondements mêmes qui établissent sa propre conception de la peinture.

Voilà, de notre point de vue, ce qu'un tel propos donne à comprendre : si l'artiste souhaite produire un équivalent plastique de la présence phénoménale des choses réelles dans le champ de vision, à un moment

---

<sup>7</sup> Pierre Bonnard « *Le bouquet de roses* », propos recueillis par A. Lamotte en 1943, Verve, N° spécial, *Couleur de Bonnard*, vol. V, N° 17-18, 1947, n. p.

<sup>8</sup> Pierre Bonnard. « *Note dans l'agenda en date du 3 juillet 1935* ». Catalogue rétrospective *Bonnard*. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1984, p. 190

<sup>9</sup> Ibidem



déterminé, il lui faut se soustraire, lors de la progression anaphorique, à l'emprise du modèle parce que celui-ci tend à solliciter toute l'attention du peintre et qu'en son état constamment « actualisé » d'objet perçu dans la durée et sous l'influx lumineux du jour, il perturbe la remémoration de cette captation oculaire originelle et interdit toute transposition plastique référant au premier saisissement visuel du modèle. Ainsi se défaire de la présence de ce dernier lors de la transposition picturale devient une impérieuse nécessité pour préserver, en somme, l'authenticité de la démarche picturale.

Nous rajouterons à cette incontournable condition, celle d'établir, dans la durée tangible de la praxis, une stratégie plastique permettant la considération de deux moments créatifs : celui qui consiste à mettre en œuvre, dans un premier temps, des moyens pour capter et enregistrer de façon quasi-sténographique les aspects fortuits du réel ainsi que les indicielles lignes nécessaires à la suggestion du modèle. Puis, dans un deuxième temps, d'organiser le travail de telle sorte à favoriser une transposition « après-coup » de cette vision originelle dans la matière picturale, d'y reconstituer « de mémoire » l'instant premier, la « saisie initiale ».

C'est à ces deux moments de l'expérience artistique Bonnardienne que nous devons nous intéresser à présent.

Nous voyons en cette posture singulière combien la démarche de Bonnard diffère pleinement des inclinaisons impressionnistes : il ne s'agit pas de rendre compte picturalement des occurrences du réel soumises à l'influx lumineux du jour et observées durant toute l'Anaphore mais d'un enregistrement graphique extrêmement vif que l'artiste, après-coup, s'efforce de transcrire sur la toile par les moyens de la couleur.

### **2.2.2 Une pratique de la captation « sur le vif » :**

Chez Bonnard, « l'idée initiale » émanait de la surprise et de l'émotion qu'offraient à son regard les instants de la vie de tous les jours. Cette émotion, par ailleurs se trouvait toujours régénérée par la formidable et permanente disponibilité de tout son être et par l'infatigable faculté intellectuelle qui l'amenaient à s'émouvoir des moindres faits de l'existence, des moments les plus simples de la vie domestique et des lieux familiers. Il aimait par ailleurs faire quotidiennement une petite marche à pied matinale qui lui permettait de redécouvrir inlassablement les mêmes alentours, les mêmes paysages. « C'était pour lui un rite : chaque matin il partait faire sa promenade. Où qu'il se trouvât, dans le Dauphiné, à Paris, à Vernon, à Trouville, avant même le petit déjeuner, il partait faire sa provision de vie »<sup>10</sup>. Durant ces instants de promenade solitaire, il sortait de sa poche le carnet de dessin ou l'agenda<sup>11</sup> et, à l'aide d'un crayon de toute petite taille, il

---

<sup>10</sup> Michel Terrasse. *Bonnard, du dessin au tableau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996, p 262

<sup>11</sup> Remarque : Précisons que cette habitude de « croquer » sur le motif, de dessiner « sur le vif » les modèles qu'il choisissait pour servir ensuite la transposition picturale, ne concerne pas seulement l'expérience plastique mature de Bonnard. Depuis les premières années de sa carrière, il fait montre d'une telle façon de procéder. De même, ne faut-il pas considérer que



« croquait » les choses tout autour de lui : le paysage qui s'offrait dans sa lumière matinale, les gens vaquant à leurs occupations, le ciel et la ligne d'horizon qui s'effaçait ou s'affirmait au loin... Bonnard dessinait donc ce qui s'offrait à son regard, à l'aide d'un crayon dont la taille n'excédait pas quelques centimètres de longueur<sup>12</sup>. Il appréciait particulièrement l'usage de ce type d'instrument graphique parce que, tenu du bout des doigts, l'outil s'inscrivait parfaitement dans le prolongement naturel de la main et que, de cette façon, celle-ci se trouvait quasiment en contact avec le support : la distance entre l'œuvre graphique et l'artiste était alors réduite à son minimum et le dessin apparaissait comme mu par le mouvement du poignet ou la crispation des doigts resserrés sur l'outil...

Ainsi venait le croquis sous la main de l'artiste comme une émanation directe de son geste scripteur: sorte d'enregistrement graphique instantané, relevant presque d'un acte de sténographe. Il s'agissait, pourrait-on dire, d'une sorte « d'écriture » quasi-automatique, issue du mouvement rapide et spontané de la main que la volonté du peintre soumettait sciemment au dictat figuratif : une saisie graphique de l'instant, en somme, se voulant indicielle du rapport oculomoteur que la situation autant que l'activité imposait à l'artiste. Cette promiscuité de la main par rapport au support facilitait l'émergence extrêmement rapide et sensible, de traits au caractère fluant et spontané, relevant du moindre influx vital qui animait les doigts : « Il s'agit de se souvenir de ce qui vous a saisi et de le noter le plus vite possible »<sup>13</sup> avait-il dit...

Autant de signes graphiques, peut-on penser, qui satisfaisaient pleinement l'œil de l'artiste parce qu'ils renvoyaient tout à la fois aux aspects variants et instables de l'entour qu'à la saisie formelle du modèle dont il fallait cependant conserver quelques strictes apparences.

---

le peintre de « *L'atelier au mimosa* » ne produisait ses croquis que lors des promenades matinales : « je dessine sans cesse. Et après le dessin vient la composition ... » confiera-t-il à son neveu, Charles Terrasse (Charles Terrasse, *Bonnard*, Paris, Floury, 1927 P 129-130). C'était, pourrait-on dire, une activité de tous les instants qui nécessitait pour le peintre de disposer en permanence d'un support papier et d'un outil graphique : il avait toujours à proximité ou même dans ses poches, un petit carnet et un crayon noir qui lui permettait d'effectuer des « croquetons » à n'importe quel moment de la journée. Précisons qu'à partir des années 1927, il utilisera pour cette activité graphique ses agendas.

<sup>12</sup>Remarque : Le fait est rapporté par l'éditeur Georges Besson qui était « frappé de voir l'artiste dessiner avec de si petits bouts de crayon ou de fusain qu'on aurait dit sa main même, sans rien d'autre que la peau du bout des doigts sur le papier, pour aller et venir et circuler sur le papier où s'imprimaient plutôt que se traçaient, par conséquent, tant de traits errant nés à vif de sortes de tremblements, de vibrations du corps. » in Rémi Labrusse, *Bonnard quand il dessine suivi de Bonnard-Mallarmé*, Tusson, L'échoppe, 2006, p 8.

Mais aussi cité par Sarah Whitfield : « Bonnard éprouvait cette même intimité avec ses propres matériaux. Et dessinant, il utilisait ce que Georges Besson décrivait comme « un crayon indescriptiblement mal taillé, qui était si court qu'un paysage ou un nu semblait sortir du bout de ses doigts comprimés sur un point invisible » ». In Sarah Whitfield. « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Paris, Tournay, La renaissance du livre, 1998, p 24.

<sup>13</sup> Pierre Bonnard. Cité par Antoine Terrasse. Préface du catalogue *Bonnard*, Galerie Claude-Bernard, Paris, 1977

Toutefois, le « croqueton », en sa qualité de dessin, pouvait ne pas suffire pour témoigner à la fois des occurrences du milieu naturel et de la perception que l'artiste en avait précisément à ce moment là : il n'autorisait pas, par exemple, la restitution des jeux complexes de la lumière sur les objets et les alentours, ne rendait pas efficaces les sensations liées aux conditions atmosphériques, ne reflétait pas de façon probante la pensée de l'artiste... bref, nous supposons que malgré l'utilisation d'une procédure graphique permettant presque d'amalgamer la main à l'outil scripteur, Bonnard était partiellement insatisfait du résultat parce que ce dernier ne pouvait correspondre totalement au « modèle qu'on a dans la tête »<sup>14</sup> au moment même où l'on produit le croquis : « modèles intérieurs » qu'il lui faudra, rappelons-le, reconstruire « de mémoire » lors de la transposition picturale. Pour remédier à cet état de fait, le peintre associera à son croquis une multitude d'indications relevant à la fois du schéma technique (codes graphiques tels des croix, des points épars, des hachures...) et de la graphie<sup>15</sup> (précisions concernant le temps météorologique, petites notes écrites renvoyant à la pensée de l'artiste...).

Ainsi Bonnard, par le croquis « sur le vif » auquel se mêlaient graphies en tous genres et annotations diverses, venait-il capter à la fois les phénomènes variant et variés des occurrences du réel et ce qui, du modèle, déterminait l'essentiel de sa forme. Ainsi venait-il se saisir des nœuds de sensation qui opéraient sur les choses réelles et dans l'entour en même temps qu'il engrangeait, dans ses petits carnets les motifs figuraux dont il pourrait se servir ultérieurement pour composer ses toiles. Il instaurait, au fil des jours, une procédure graphique qui s'affirmait comme un préalable indispensable au processus de création picturale : en tant qu'activité préliminaire participant de la préfiguration de l'œuvre, elle devenait un moyen tenu de capter et d'enregistrer dans l'instant les choses de l'existence (objets, personnages et paysages) en leurs aspects fugaces et variés, mais aussi elle s'affirmait comme un temps de la praxis occupant une position axiale dans l'émergence de l'œuvre peinte.

Par cette pratique quotidienne du croquis « sur le vif » et par le simple fait d'y faire figurer quelques mots et codes graphiques susceptibles de renvoyer simultanément aux plus humbles détails du monde visible et au « sentiment » de l'artiste, il préservait son « idée initiale » et toute l'émotion qu'elle lui avait procurée. Plus tard, dans l'atelier, il chercherait à retrouver sous l'incidence du pinceau et de la couleur, en cette phase laborieuse de transposition picturale, sinon cette émotion première qui l'avait saisi originellement, du moins un équivalent plastique satisfaisant : « le dessin c'est la sensation, la couleur, le raisonnement »<sup>16</sup> a-t-il écrit...

---

<sup>14</sup> Pierre Bonnard. « *Note dans l'agenda en date du 3 juillet 1935* ». Catalogue rétrospective *Bonnard*. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 1984. p 190

<sup>15</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 16 page 234

<sup>16</sup> Pierre Bonnard. Cité par Guy Lamoureux. « *Carnets de dessins* », *L'univers de Bonnard*. Paris, éd. H. Screpel, Paris, 1985. p 44

Précisons toutefois, au sujet de cette habitude récurrente de « croquer » à tout moment les éléments de la réalité dont il préjugait de l'intérêt artistique, un point que nous souhaiterions mieux discerner: selon les propos du peintre lui-même, qui furent ça et là rapportés par la critique<sup>17</sup>, nous nous devons de considérer que cette pratique graphique lui permettait de constituer un répertoire de motifs et de figures qu'il pouvait par la suite utiliser à bon escient pour composer ses œuvres peintes. Or, quelque chose dans cette suggestion nous gêne, ou tout du moins souhaitons-nous apporter un éclaircissement ! S'il est vrai que Bonnard a bien déclaré que le peintre devait pratiquer le dessin souvent pour se constituer tout « un répertoire de formes », il nous semble cependant prudent de ne pas conclure trop vite que ce dernier voyait essentiellement dans la pratique du croquis « sur le vif », une chronique journalière favorisant la constitution de « sujets » potentiels pouvant, à postériori, être seulement utilisés en leur qualité de motifs à peindre.

Nous ne pensons pas que ces représentations graphiques préalables puissent toutes se réduire dans l'esprit du peintre comme autant de motifs interchangeables pouvant être associés pour servir à des fins de composition d'une même production plastique... Certes, il existe bel et bien un nombre considérable de croquis qui réfèrent partiellement au même modèle et qui, de surcroît, se retrouvent sous les mêmes traits dans les compositions picturales. Mais nous ne pouvons préjuger pour autant que Bonnard, pour qui « l'idée initiale » avait une importance capitale, ait pu s'adonner de façon systématique à « l'assemblage » ou à l'association de différents croquis dans le but ultime de réaliser sa composition finale; cela, nous nous interdisons de le dire précisément parce qu'il ne portait pas seulement sur ses modèles un regard foncièrement rivé à leurs aspects purement formels mais qu'il les considérait dans leur contexte, en leur qualité d'immanence soumise aux aléas de la perception. De fait, s'il effectuait un croquis ou un dessin préliminaire renvoyant à un modèle, s'il le refaisait plusieurs fois selon un point de vue identique, s'il y revenait ultérieurement et s'adonnait encore à son enregistrement graphique, ce n'était certes pas, nous semble-t-il, dans le but premier « d'enranger » tout un ensemble de motifs au service des éventuelles compositions à venir, mais bien pour tenter de retenir, voire de retrouver, dans le geste de dessiner (ou de redessiner) l'ensemble des stimuli sensoriels et des impressions visuelles qu'il avait saisis de prime

---

<sup>17</sup> Remarque : les propos de Bonnard auxquels nous faisons allusion ont été maintes fois repris par la critique pour justifier de la multitude de croquis qui remplissent ses agendas depuis 1927. Or si nous sommes convaincus qu'il utilisait bien l'ensemble des dessins préliminaires à des fins de production picturale « après-coup », nous souhaitons voir dans une bonne part de ces croquis, notamment lorsqu'ils sont annotés de graphies diverses, non « un répertoire de forme » mais les potentialités, pour chacun d'eux, de correspondre à « l'idée initiale ». Ils nous semblent être bien plus que de simples sujets pouvant servir à composer l'œuvre finale : s'ils servent de base à l'établissement de la composition de tableaux, certains de ces croquis « incarnent » dans l'esprit du peintre « la vision initiale qui l'avait saisi » et constituent le moyen par lequel l'artiste se la remémore pour la faire advenir sous l'effort de transposition picturale.

Les propos auxquels nous faisons allusion sont les suivants : « Il faut dessiner sans cesse pour avoir toujours à sa disposition un répertoire de forme » cité par Jean Paul Monery « *Le dessin au service de la peinture* », *Dessins de Pierre Bonnard : une collection privée*. Musée Cantini de Marseille, Paris, Hazan, 2007, p 28

abord. Si nous supposons que la multitude de croquis faite par Bonnard lui a permis d'élaborer ses œuvres peintes, nous y distinguons donc au moins deux catégories bien distinctes : l'une référant effectivement au croquis en tant que restitution d'un sujet ou d'une forme pouvant éventuellement servir de base, ultérieurement, pour les compositions picturales, l'autre consistant en une série de dessins esquissés se suffisant à eux-mêmes et préfigurant complètement l'œuvre finale. La première regroupe une variété d'études graphiques préalables qui pourront être associées, assemblées pour satisfaire aux exigences d'une composition picturale à venir<sup>18</sup>, l'autre concerne un très grand nombre de croquis dont la présence de graphies particulières constitue les moyens de rendre compte de la « vision initiale » du peintre. C'est précisément cette seconde série qui intéresse notre propos actuel. Nous la considérons comme bien autre chose « qu'un répertoire de formes » et nous ne voulons pas y trouver une pratique systématique de « collage » susceptible de servir, partiellement ou totalement, par juxtaposition de plusieurs croquis, aux nécessités compositionnelles de ses peintures à venir.

Chacun de ces « instantanés graphiques » correspondent dans l'esprit du peintre non à un objet (« le modèle qu'on a sous les yeux ») mais à une perception de ce dernier dans un contexte très déterminé (« modèle qu'on a dans la tête »). Bien plus que de simples sujets d'étude servant à composer ultérieurement l'image peinte figurative, nous croyons qu'ils sont déjà porteurs, en leur état de « croquetons », du « projet initial » de l'artiste : ces dessins préalables sont pour la plupart, de l'ordre du « disegno » au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois l'expression d'une image mentale, d'une représentation présente à l'esprit mais aussi une projection graphique sur le plan de la feuille. Ils se constituent en « un double réseau de significations qui s'entrecroisent »<sup>19</sup> et se déploient : instruments de captation du réel pouvant, dans le champ de la conscience de l'artiste, favoriser l'actualisation de potentialités perceptives et la représentation visible de l'objet porté à la connaissance.

En conséquence, ils fournissent à Bonnard, en leur qualité de structure graphique faite de tracés organisés, une composition vectorisant l'espace de la feuille qu'il reproduira presque à l'identique sur la toile à peindre ... en cela ils sont donc des motifs ou des « formes » au service des compositions picturales à venir; Mais en tant qu'ils sont conçus selon des graphies et des

---

<sup>18</sup> Remarque : Sarah Whitfield rapporte, dans son texte « *Fragments d'un même monde* » (Sarah Whitfield et John Elderfield. *Bonnard*, Tournai, Renaissance du livre, 1998, p 19) la manière avec laquelle « Bonnard se plaçait en face du sujet avec un carnet de croquis, après quoi il faisait quelques dessins sur de grandes feuilles de papier Ingres puis, six mois plus tard, il vous faisait venir à l'atelier et vous trouviez le tableau complètement terminé ».

De même, ailleurs, pouvons-nous lire : « La première méthode de Bonnard est d'associer plusieurs dessins qui serviront de base au tableau. Ainsi pouvons-nous, en regardant un tableau comme « *Jardin* », (1936-1938) du musée d'Art moderne de la ville de Paris imaginer que Bonnard a utilisé tel dessin ou tel autre. Il reprend dans l'un la frondaison de l'arbre, dans l'autre les courbes de l'arbre, dans un dernier enfin un détail » (Jean Paul Monery. « *Le dessin au service de la peinture* », *Dessins de Pierre Bonnard : une collection privée*. Musée Cantini, Marseille, Hazan, Paris, 2007, p 28)

<sup>19</sup> Jacqueline Lichtenstein, « *Du disegno au dessin* », in Marc Streker *Du dessein au dessin*. Bruxelles, La lettre volée, 2007, P 17

signes « codifiés » ils lui permettent de se remémorer « sa vision initiale » et donc, de s'attacher à transcrire dans le magma chromatique les réminiscences mnémoniques auxquelles leur constitution graphique renvoie. En d'autres termes, ils sont « disegni » en tant qu'expressions visibles d'une idée, d'une représentation mentale se donnant comme projet, comme dessein : ils sont le moyen privilégié permettant la connaissance de l'objet (ce dernier renvoyant au terme « objectum » : posé devant les yeux, ce qui émeut) définie par « une mise en évidence du réseau causal expliquant cet objet en totalité et dans le respect de sa complexité »<sup>20</sup>. Mais entendons bien que « cet objet expliqué dans le respect de sa complexité » ne peut se réduire au modèle idéal parce qu'il est pensé en fonction de l'expérience sensible dont il est issu.

Ces croquis ne peuvent donc raisonnablement pas se réduire à des motifs ou des « sujets » que l'artiste mixerait à dessein pour organiser la surface à peindre et permettre l'élaboration d'une composition picturale nouvelle. C'est aussi à cette conclusion que Michel Terrasse semble tendre lorsqu'il écrit « les carnets de dessins de Bonnard montrent que [...] c'est « sur le vif » qu'il s'empare de ses motifs. Il fait un ou plusieurs dessins, en général dans un format petit. Des traits limitent l'étude en hauteur et en largeur, ce qui montre que le peintre conçoit « sur nature » les proportions et la composition du tableau à venir. Lequel sera peint à l'atelier, « de mémoire », dans le respect des proportions et de l'esprit des dessins préparatoires »<sup>21</sup> Nous insistons ! La transposition picturale s'effectuera « de mémoire » dans le respect de l'esprit (nous soulignons !) du croquis préliminaire effectué, lui, « d'après nature »... De sorte que l'ensemble des carnets et agendas sur lesquels Bonnard a couché ses croquis, nous apparaît autrement qu'en tant que banal « répertoire de formes » et de motifs : il est la pierre de touche d'une méthode de travail impliquant la saisie graphique « sur le vif » du modèle, sa décantation puis sa transfiguration dans l'œuvre picturale. Nous voulons dire par cela que cette multitude de dessins préliminaires et de croquis qui consistent en la captation et en l'enregistrement graphique de « l'idée initiale », réfère bien plus à la stratégie plastique et aux processus opératoires qui président au dessein de l'œuvre qu'à la seule nécessité de fournir au peintre ses sujets.

Il suffit d'observer quelques uns de ces croquis et les peintures s'y rapportant pour se convaincre du double rôle de ses dessins préliminaires<sup>22</sup> Observons le croquis « Coupe de fruits »<sup>23</sup> ainsi que le tableau du même nom, peint par l'artiste en 1933. Nous constatons que l'épreuve graphique constitue un véritable « disegno » à partir de quoi le peintre a pu reconstituer son « idée initiale » : c'est un dessin rapidement esquissé par lequel il est possible de reconstruire la structure spatiale du modèle et sa physionomie

---

<sup>20</sup> Tristant Ledoux, professeur de philosophie à l'académie royale de Bruxelles, cité par Marc Streker, *Du dessein au dessin*, La lettre volée, Bruxelles, 2007, p. 12

<sup>21</sup> Michel Terrasse. *Bonnard, du dessin au tableau*, Paris, Imprimerie Nationale, 1996 p. 21

<sup>22</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 11, 13, 14, 15 pages 233, 236, 255 et 256

<sup>23</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 13 page 256



apparente, tout en favorisant, derechef, l'émergence d'une image mentale se rapportant à la perception visuelle originelle. Ainsi pouvons-nous repérer, en examinant la manière avec laquelle le peintre a représenté les grappes de raisins, de nombreux indices graphiques qui constituent autant de codes susceptibles de renvoyer non aux aspects formels de l'image mais bien davantage aux sensations chromatiques et lumineuses que le peintre percevait au moment même où il réalisait le croquis. Comme nous le fait remarquer Michel Terrasse, « certains [grains de raisin] sont hachurés : ils seront dans l'ombre. D'autres sont marqués d'un point : à ce point correspond dans le tableau un reflet lumineux. D'autres sont marqués d'une croix : le grain aura alors une couleur particulière. D'autres encore sont marqués et d'une croix et d'un point : ils sont alors d'une couleur distincte et comportent un éclat de lumière »<sup>24</sup>. Toutefois, ce croquis ne rend pas compte de l'ombre portée que forme la coupe de fruit sur le plateau de la table, ombre par ailleurs parfaitement observable dans l'œuvre picturale. De même il ne rend pas efficaces les effets fluant de l'atmosphère, si visible dans l'entour pictural juste au dessus de la ligne courbe marquant l'assise de la table, alors que précisément, dans nombre d'autres cas tel « Paysage aux toits »<sup>25</sup> de 1942, c'est exactement cela qui primera... nous supposons, à l'instar de Michel Terrasse, que Bonnard a pu utiliser pour l'exécution de cette peinture d'autres croquis renvoyant à cette même « saisie initiale » de fruits disposés dans leur coupe. Nous pensons aussi qu'il a fait jouer, comme à son habitude sa formidable mémoire visuelle mais surtout, nous sommes persuadés qu'il s'est octroyé la liberté d'aller et venir du tableau en cours d'exécution au modèle réel se trouvant dans son environnement, afin d'en faciliter la réminiscence mnémonique de « la première séduction ». Bien sûr, le modèle ne devait pas se trouver, au moment de la transposition picturale, sous les yeux du peintre mais nous savons par les traces écrites et les diverses déclarations qu'il a eu faites parfois qu'il aimait pratiquer cette méthode d'investigation visuelle du réel : « j'aime avoir tous [mes] sujets sous la main. Je vais les voir. Je prends des notes. Et puis je rentre chez moi. Et puis avant de peindre, je réfléchis, je rêve »<sup>26</sup>. Ou encore « je fais des petits croquis et note les couleurs, mais je peins à la maison [...] je le quitte [le motif à peindre], je vais contrôler, je reviens, je retourne quelques temps après, je ne me laisse pas absorber par l'objet lui-même »<sup>27</sup>.

Voilà qui nous fait prendre conscience que, chez cet artiste comme d'ailleurs chez beaucoup d'autres, une procédure technique ou une habitude de travail n'est pas à considérer comme exclusive et doit être appréhendée comme participant du projet de création global. Elle n'est, en fait, qu'une des modalités opératoires qui participe de l'investigation du monde visible

---

<sup>24</sup> Michel Terrasse. *Bonnard, du dessin au tableau*. Paris, Imprimerie Nationale, Paris, 1996, p 240

<sup>25</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 16 page 234

<sup>26</sup> Pierre Bonnard. « Note de l'artiste » écrite dans l'agenda de 1942, au 11 janvier cité dans le Catalogue rétrospective *Bonnard*. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1984. p ?

<sup>27</sup> Pierre Bonnard, « *Le bouquet de roses* », propos recueillis par A. Lamotte en 1943, Verve, N° spécial, *Couleur de Bonnard*, vol. V, N° 17-18, 1947, n.p.

et de sa transposition plastique. Chez Bonnard, le processus créatif consiste à effectuer des croquis « sur le vif » pour ensuite travailler « d'après mémoire » mais n'exclut pas le recours à d'autres moyens subalternes... Attachons-nous à l'analyse d'un autre exemple pour nous en convaincre: « La porte de la villa- Le Bosquet. Le Cannet »<sup>28</sup> de 1943-1944 et son croquis préparatoire<sup>29</sup>. Nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement sur la coupe de fruits de 1933 pour mettre en exergue un autre stratagème dont usait le coloriste français: l'implication opiniâtre du flux de lumière électrique sur les « sujets » qu'il « croquait » puis réalisait en peinture.

En comparant le croquis effectué quelques treize ans auparavant avec « La porte de la villa Le Bosquet. Le Cannet », peinte dans les années quarante, nous pouvons remarquer combien sont respectés le cadrage et la position des éléments figurés dans l'espace. On y aperçoit la structure régulière et verticale de la porte contrecarrée par les renforts obliques que n'a pas omis de représenter le peintre dans les deux cas. La silhouette de l'arbre et les frondaisons de la végétation sur la droite ont dans les deux œuvres, une même qualité de présence. Les détails graphiques des toits des maisons, au centre du dessin, paraissent nettement plus appuyés mais s'amalgament toutefois de façon convaincante aux valeurs grises issues du griffonnage épars sur la surface du papier. Nous retrouvons dans le traitement de la couleur, sur la toile cette même volonté de fondre les éléments figurés tout en permettant leur distinction visuelle. De même, dans le croquis, des traits vifs, en forme de hachures rapprochées suggèrent les végétaux et rythment toute la surface par un jeu de valeur scindant l'espace représenté en deux zones relativement distinctes. Le peintre, sur la toile, a trouvé dans les contrastes et la distribution des couleurs un équivalent sensible à cette suggestion graphique du jardin. De toute évidence le rapport entre le dessin et la peinture est flagrant : ce croquis a pu servir à la composition de la toile... du moins en ses aspects les plus formels. C'est l'hypothèse que formule Jean Paul Monery<sup>30</sup>, et nous lui accordons une certaine crédibilité. Mais pour autant peut-on en conclure que cette œuvre graphique consiste en ce que nous nommons le « design » ? Peut-on considérer que ce croquis est susceptible de permettre à Bonnard de retrouver de mémoire la « vision » première qui l'avait saisi ? Nous ne le pensons pas pour deux raisons précises: d'une part, cette œuvre graphique, à l'inverse du précédent exemple (« Coupe de fruits » de 1933) ne présente pas la même fragrance en terme de repérage graphique et d'autre part, la date d'exécution de ce croquis (vers 1930) nous semble trop éloignée de la réalisation picturale pour permettre un travail de mémoire satisfaisant. Pourtant, à y regarder de

---

<sup>28</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 11 page 255

<sup>29</sup> Remarque : Jean Paul Monery, dans son texte « *Du dessin à la peinture* » effectue le rapprochement entre l'œuvre peinte de 1943 conservée au Muskegon Museum of art dans le Michigan et le croquis intitulé « La porte du jardin de Bosquet, le Cannet » datant des années 1930. Voir fiche Bonnard N°11 page 255. In J.P. Monery. « *Le dessin au service de la peinture* ». Dessins de Pierre Bonnard: une collection privée. Musée Cantini de Marseille, Paris, Hazan, 2007, p 28

<sup>30</sup> J.P. Monery. Op Cit. p 25 et 28

près, il y a bien des correspondances évidentes entre le tableau et le croquis qui lui est antérieur de plus de 13 ans. L'hypothèse formulée par Monery semble, de fait, justifiée...

Notre avis est qu'il faut tenir compte vraisemblablement des réalités existentielles du peintre et des libertés qu'il s'accordait sciemment quant à ses procédures de travail : nous supposons qu'en effet, le croquis a pu servir de base à la composition du tableau mais que l'artiste ne s'est pas référé à « l'idée initiale » ayant engendré le croquis. Il a pu lui substituer une autre perception moins éloignée dans le temps et donc plus présente à l'esprit : habitant à la villa « Le Bosquet », il avait quotidiennement sous les yeux la vue du jardin donnant sur la porte d'entrée de sorte qu'il pouvait, quand il le souhaitait, observer directement les alentours. Nous pouvons imaginer que, le cas échéant, il ait pu à nouveau être ému par la beauté des lieux, par cette « vision dans l'instant » et qu'il s'en soit éventuellement saisi mentalement comme d'une autre « première séduction ». On peut imaginer encore que cette « vision » fut relativement conforme à « l'idée initiale » causalement responsable de l'aspect graphique du vieux croquis... ainsi ce dernier pouvait-il être, en quelque sorte, réhabilité et servir dans le processus créatif de Bonnard sans pour autant remettre en cause ses recherches spéculatives sur les fluctuations lumineuses et chromatiques des occurrences réelles dans l'instant même de la visée fovéale. Certes, on peut supposer qu'il a pu réaliser, pour l'occasion, d'autres dessins préparatoires mais n'était-ce pas justement l'une de ses habitudes que d'effectuer plusieurs croquis afin d'éprouver, dans l'instant, « la poussée reconnue du réel sur lui »<sup>31</sup> ? Ne peut-on penser que s'il s'attachait à sonder les lois de la vision, il pouvait ressentir le besoin d'exécuter plusieurs croquis ? Que chacun d'entre eux avaient un rôle à jouer pour permettre au peintre de garder le plus possible en mémoire « la séduction », son impression première ? Dans ce cas, peu importe le nombre de croquis, peu importe que l'objet de la « vision » soit maintes fois « capté » par la mine graphite... un seul d'entre eux offrira sa structure formelle à l'éventuelle composition picturale à venir, et certains seront à même de faciliter le souvenir des états sensibles ayant causé l'émotion chez le peintre, au tout départ du « projet initial »... Cela, nous l'entendons, n'est que supposition ! On peut tout aussi bien considérer que l'artiste n'a pas trouvé nécessaire de faire d'autres dessins préliminaires et qu'il s'est contenté de son ancien croquis: ainsi la structure graphique de ce dernier a-t-elle pu servir de base pour la composition d'une œuvre picturale renvoyant à « une idée initiale » moins éloignée dans le temps. Le peintre, par la suite, n'avait plus qu'à transposer « de mémoire » dans la peinture, la « vision qui l'avait saisi » de ce petit coin de jardin, quelques temps auparavant.

C'est ainsi, nous supposons, qu'un tel croquis datant de 1930 a pu devenir le point de départ du travail de transposition plastique aboutissant en 1943-1944 à la réalisation du tableau « La porte de la villa-Le Bosquet. Le Cannet ». L'approche perceptive, dans son fondement artistique est, ici, préservée : il s'agit bien toujours de la même perpétuation d'une vision singulière du modèle (ou du paysage) tenant compte des aspects formels et structurels des choses réelles mais les saisissant dans l'instant même de la

---

<sup>31</sup> Jean Clair. *Bonnard*, Hazan, Paris, 2006 p. 21

visée fovéale. C'est ce que remarque Antoine Terrasse lorsqu'il précise que Bonnard est un peintre qui « guette toujours un tableau dans ce qu'il voit, et pour qui toute notation, si vive, si spontanée soit-elle, n'est jamais entièrement détachée de cette idée de tableau. »<sup>32</sup>

Lors de l'entretien qu'il eut avec Angèle Lamotte en 1943, l'artiste expliqua de façon très claire la raison pour laquelle il procédait ainsi ... La journaliste lui demandait : « mais alors, vous ne travaillez jamais sur le motif ? » et l'artiste de répondre : « Si, mais je le quitte, je vais contrôler, je reviens, je retourne quelques temps après, je ne me laisse pas absorber par l'objet lui-même. Je peins seul, je fais tout dans mon atelier »<sup>33</sup>. C'est aussi ce qu'il confirmera à Ingrid Rydbeck lorsque celle-ci, l'interrogera sur le fait de peindre en extérieur : « Ce n'est pas possible [de peindre d'après nature]. Les effets de lumière changent trop vite, je fais des petits croquis et note les couleurs, mais je peins à la maison [...] Chaque minute, tout change, se voit différemment, on a du mal à saisir notre cahier avant que la lumière et l'atmosphère n'aient changé pour quelque chose de complètement différent »<sup>34</sup>.

Nous comprenons à la lecture de ce propos que Bonnard n'exclut pas le travail d'après nature, simplement il ne le considère pas comme inhérent à la transposition picturale parce que justement celle-ci s'attache à être « un après-coup », s'inscrit irrémédiablement dans un temps postérieur à la « première séduction »...

Synthétisons notre propos en faisant le point sur les fonctions que Bonnard accorde à ses réalisations graphiques, en cette phase de préfiguration du travail pictural.

Tout d'abord, le croquis est un moyen dont il use pour précisément capter et enregistrer « l'idée initiale ». En ce sens, il s'agit d'un dessin préalable qui « agit » en sa configuration graphique en tant que « designo » (terme que nous employons selon l'acception définie précédemment). Nous considérons que ce type de croquis est intrinsèquement lié au processus créatif qui anime l'esprit de l'artiste et correspond indéniablement à un moment fort de la phase de préfiguration de l'œuvre en devenir. Incontestablement, ces « croquetons » particuliers participent de la recherche spéculative sur la perception du réel et les lois de la vision qui fondent précisément la spécificité de la démarche artistique de Bonnard.

Ensuite, nous pouvons considérer que cette importante production journalière de croquis justifie d'une habitude de travail qui permet à l'artiste d'être toujours en contact avec le milieu naturel, vigilant aux moindres manifestations du réel. Bref, l'activité graphique, dans ce cas, devient un moyen d'entrevoir « la saillie du réel » et conséquemment, d'exercer l'œil à

---

<sup>32</sup> Antoine Terrasse. *Pierre Bonnard*. Gallimard, Paris, 1967. Cité par J.P. Monery. «Le dessin au service de la peinture », *Dessins de Pierre Bonnard : une collection privée*. Musée Cantini de Marseille, Paris, Hazan, 2007, p 28

<sup>33</sup> P. Bonnard, « *Le bouquet de roses* », propos recueillis par A Lamotte en 1943, Verve, numéro spécial, *Couleur de Bonnard*, vol. V, N° 17-18, 1947, n. p.

<sup>34</sup> Pierre Bonnard cité par Ingrid Rydbeck, *Chez Bonnard à Deauville*. Caen/Paris, L'échoppe, 1992 n. p.

toujours être sur le qui-vive, près à se saisir des plus fugitives manifestations du monde visible... un moyen d'entretenir une façon d'être-au-monde en privilégiant les sens et plus particulièrement la vue. L'œil, ainsi, gagne progressivement en excellence dans sa capacité à capter et à absorber l'infinitude de phénomènes sensibles, variables et variés, que recèle le milieu naturel. Nous reviendrons, au cours de ce chapitre, sur cet aspect de la démarche graphique de ce peintre parce qu'elle rend saillante l'aptitude de ce dernier à considérer l'œuvre elle-même comme un « phénomène », c'est-à-dire un « fait » visuel et sensible engendré et perçu par les sens et la conscience comme réitération des occurrences manifestes du monde visible ; en somme, comme un moyen de se saisir à nouveau, dans les chairs de l'artefact artistique, des mécanismes complexes d'apparition des existants ne pouvant être perçus autrement qu'à travers le filtre de notre sensibilité et la sollicitation renouvelée de nos facultés de perception. Nous aurons à y revenir au cours de ce chapitre.

De même, certains croquis de Bonnard, ont-ils été associés pour immanquablement servir de base à l'élaboration de diverses compositions du maître. Dans ce cas, l'activité graphique à laquelle Bonnard s'est livré au quotidien participait d'une démarche d'enregistrement et de collecte de divers sujets qui, le cas échéant, et dans le respect des questionnements plastiques et perceptuels qui intéressaient l'artiste, pouvaient servir de base au travail compositionnel ultérieur. Nous ne mettrons pas un seul instant en doute cet aspect de l'activité graphique parce qu'il nous semble indéniable qu'elle renvoie à une part immense de la tradition picturale et s'avère inhérente dans la durée à toute démarche de peintre figuratif. Mais particulièrement chez Bonnard, les petits dessins griffonnés à la va-vite, semblent toujours posséder une dimension fonctionnelle dépassant le rôle qu'il leur fera jouer dans le bâti et la composition de l'œuvre finale: ils sont inexorablement « le témoignage d'une noyade consentie dans le flot du réel »<sup>35</sup>, d'une volonté d'en suspendre l'instant juste pour le porter au souvenir.

Autres travaux graphiques repérables dans l'œuvre de Pierre Bonnard: les esquisses, les épreuves et les études de projets ornementaux, d'affiches ou d'illustrations de livres que Bonnard réalisa essentiellement dans la première moitié de sa carrière ; mais aussi les études graphiques préparatoires aux divers portraits qu'il exécuta pour satisfaire à la commande privée ; ou encore bien d'autres dessins plus ou moins léchés, plus ou moins accomplis que l'artiste faisait pour le plaisir de l'activité graphique elle-même, sans projection aucune sur d'éventuelles œuvres picturales à venir. Ces pratiques furent, en leur temps tout aussi essentielles pour l'expérience artistique du peintre que la pratique du croquis « sur le vif » ; cela parce qu'elles lui imposaient, une manière de concevoir l'acte artistique, une façon de voir et un temps de réalisation d'une tout autre nature. Toutefois il est évident que ce type de productions graphiques ne concerne pas directement notre

---

<sup>35</sup> Rémi Labrusse. *Bonnard quand il dessine*, suivi de *Bonnard, Mallarmé*, L'échoppe, Paris, 2006, P 32



questionnement théorique. Aussi renvoyons-nous à d'autres temps l'analyse de ces derniers et nous contenterons-nous d'apporter à notre lecteur quelques succincts éclaircissements figurant en annotation de bas de page. Nous ne pouvons pas nous résoudre à passer sous silence une part aussi importante de l'expérience graphique de Bonnard parce que celle-ci, bien qu'en dehors de notre problématique, est susceptible de permettre, au fil de notre discours, quelques compréhensions plus fines de sa démarche de peintre<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup>Remarque : Outre l'ensemble majeur de croquis qui intéresse notre propos, il existe un nombre considérable de productions graphiques en tout genre qui laissent entrevoir l'étendue du talent de Bonnard et la diversité des approches techniques qu'il possédait : eaux-fortes, lithographies, Affiches, illustrations, projets de décors, d'objets et de mobiliers, études préalables de sujets divers représentant des scènes domestiques et familiales, des paysages, des vues urbaines, des portraits et des natures mortes... Il s'agit d'œuvres sur papier exécutées à la mine de plomb, au fusain, à la plume, au pinceau, au crayon lithographique noir ou sanguine, plus rarement au pastel, à la gouache ou à l'aquarelle : estampes réalisées sur plus de cinquante ans. Cependant, une bonne partie de ces travaux concernent essentiellement ses débuts Nabis, la dernière décennie du dix-neuvième siècle et les années 1900 à 1925, période durant laquelle il acceptera régulièrement de s'acquitter de commandes spécifiques ou réalisera divers portraits ou toiles pour de riches collectionneurs privés.

Notre but n'étant pas de rendre compte de cet ensemble graphique en des termes convoquant une analyse critique comparative exhaustive et solidement étayée par des exemples choisis, nous rapporterons, ici, seulement quelques synthétiques propos visant à donner une idée plus précise des moyens graphiques utilisés par le peintre et des particularités esthétiques inhérentes à ses productions. Nous procéderons pour plus de cohérence de façon relativement chronologique et par catégorie d'œuvres, sachant toutefois que toutes ses pratiques sont contemporaines de l'utilisation du croquis « sur le vif », de cette pratique dont nous rendons compte tout au long de notre étude de la phase de préfiguration de l'objet pictural réel chez Bonnard.

#### Le dessin préparatoire, l'esquisse : les années « Nabis »

L'art du dessin chez Bonnard, dans les années 1890 s'est définitivement débarrassé des derniers oripeaux de l'esprit « Renaissance » : les structures spatiales par lesquelles ces œuvres graphiques rendent compte de la profondeur mettent fin aux préceptes albertiens de la perspective monoculaire : la profondeur opère par un subtil jeu de pleins et de vides, de trames resserrées et de traits délayés, de lignes fluides contredites par le jeu superbe des verticales et des horizontales... Conformément au principe de l'art Nabis, les formes et les représentations figurées apparaissent d'une égale valeur et sont subordonnées aux motifs décoratifs. C'est la surface, laissée nue, qui lie les figures et les ornements, qui les solidarise tout en remplissant à la fois une fonction spatiale : savante organisation des vides et des pleins qui autorise les déséquilibres hardis en totale opposition avec la rigueur compositionnelles des dessins académiques dans lesquels régnaient l'ordre et la symétrie. Les compositions qui en résultent font preuve d'une remarquable maîtrise d'exécution et de fantaisie qui confèrent aux œuvres une grande originalité quant à l'organisation des surfaces et du rapport fond/forme. A l'instar du dessin au pinceau « Le montreur d'ours » de 1904 ou du « basset Ubu » exécuté au crayon en 1913 le linéament et le contour s'affirment en leur vivacité et leur dynamisme et donnent au travail des allures souvent plus proches de l'esquisse ou de l'épure que du dessin abouti. Cet état de surface structurée selon une composition qui offre des points de vue surprenants relève de l'esprit singulier du « plus japonard des Nabis ». Nous retrouverons dans ses œuvres majeures, et cela jusqu'à sa mort, le même goût pour des compositions aux cadrages et aux points de vue peu ordinaires.

#### Les affiches, les lithographies : Les années 1891- 1900.

Durant cette période, Bonnard se distinguera, dans les milieux artistiques parisiens, par son talent de graphiste : affiches aux compositions japonisantes, aux graphies audacieuses et aux courbes plus raffinées. L'artiste porte à l'évidence beaucoup d'attention à la relation intrinsèque qui lie le fond à la forme. Ainsi peut-on observer sur l'affiche qu'il réalisa en

---

1891 pour « France-Champagne » la manière avec laquelle le graphisme supplée au modelé : le linéament noir forme une arabesque linéaire qui, par une variation perceptible de son épaisseur, vient à la fois exprimer le volume du personnage figuré sur la surface plane et suggérer le mouvement. De même, la distribution sur toute la surface de ce trait irrégulier mais toujours sûr de sa trajectoire permet à l'artiste de mêler graphies irrégulières, formes inertes et figures, induisant un jeu duel entre la figure et l'entour ; jeu qui caractérisera les productions picturales ultérieures de l'artiste, mais qu'il obtiendra davantage par le traitement chromatique. Dans ce type de production telles les affiches et les lithographies, Bonnard fait preuve d'une économie radicale quant à l'utilisation de la couleur : plus exactement l'œuvre subit les effets d'une simplification nécessaire tant pour satisfaire à l'esprit du temps qu'aux besoins techniques de la méthode de reproduction lithographique.

Les études spécifiques pour des projets de mobiliers, d'objets et de panneaux décoratifs : de 1888 à 1920.

Dans un esprit qui paraît proche de celui du Jugendstil allemand, un projet tel « Le buffet » ou « La commode » de 1891 montrent la capacité que peut développer cet artiste pour mettre en jeu l'interpénétration des rythmes en damier fortement contrastés et des ondulations souples et discrètes de linéaments irrégulièrement distribués sur les surfaces du mobilier ; ces lignes estompées se veulent la suggestion organique du matériaux qui constitue la structure du meuble... bref, il s'agit là d'un dessin qui se caractérise par le culte de la ligne et la force suggestive du trait ; ce dernier venant dessiner de façon presque imperceptible l'omniprésence du végétal, dans un goût affirmé pour la stylisation et le décoratif. Le dessin, ici, est d'une nature et d'une fonction toutes autres : son aspect ne renvoie bien évidemment pas aux spontanités scripturales des croquis « sur le vif » et ce type de travail n'aura que peu d'incidence sur l'œuvre mature du peintre. Cependant, nous voulons toutefois y déceler quelques éléments d'organisation compositionnelle qui laissent à présager, dans ses œuvres picturales postérieures aux années 1910, de l'opposition quasi permanente entre la « grille » orthogonale que forment les portes et les fenêtres structurant la surface et l'exubérance suggestive de la tâte colorée des paysages s'y dévoilant.

Les projets de livre, l'illustration : autour de 1900 :

Bonnard, en sa qualité d'illustrateur utilise à peu près toutes les ressources de cet art et emploie de très nombreuses techniques telles la mine de plomb, le crayon lithographique, l'encre et le pinceau, la plume ou la sanguine. Les œuvres réalisées qui semblent toutefois bien disparates, présentent quelques mêmes inclinaisons quant à la façon d'organiser le rapport texte-image : elles font preuve d'une grande originalité mêlant à la fois la rigueur de la composition de chaque illustration à la fantaisie de la mise en page des feuillets composant le recueil. A l'instar de « Parallèlement » de Verlaine que bonnard illustrera de lithographies (Voir fiche Pierre Bonnard N°3 page 196), en 1900, nous pouvons observer que les figures s'épanouissent sur toute la surface et empiètent même sur le texte. Nous renvoyons notre lecteur aux pages 178 à 182 de notre présent ouvrage pour plus d'informations sur la manière avec laquelle l'artiste a constitué les épreuves graphiques préparatoires à ce projet, étant donné leur pertinence quant à l'emploi récurrent du « croquis sur le vif »...

Le dessin préliminaire, l'esquisse préparatoire :

C'est après les années 1910 que Bonnard abandonne définitivement le dessin-contour de ses débuts. Comme le fait judicieusement remarquer Rémi Labrusse dans son récent essai « Bonnard, quand il dessine » (Rémi Labrusse, Bonnard quand il dessine suivi de Bonnard-Mallarmé, L'échoppe, Paris, 2006), c'est la période (1912) d'une remise en cause des acquis picturaux et d'un besoin de revenir à l'activité graphique en mettant en œuvre un processus de « déconstruction » du dessin-contour. Bonnard retient des Impressionnistes et de Seurat la capacité du dessin à jouer son rôle de description figurative tout en gommant l'idée de cerne et de contour prégnant. Il cherche à substituer à ce dernier un graphisme qui ne se soumettrait pas, ni abolirait la ligne. Malgré tout, le dessin de Bonnard, en ces années 1910, reste précis dans son ensemble, plus construit, mieux « architecturé » comme peut le laisser observer le dessin fait à la mine de plomb, en 1910, intitulé « Au café ». Dans les œuvres graphiques réalisées à partir des années 1920, l'artiste tendra à ne pas isoler le modèle de son entour par l'emploi de filets graphiques entrelacés et de superposition

Nous souhaitons encore, mettre en exergue un autre aspect de l'activité graphique de cet artiste : il nous faut tenir pour nécessaire aux yeux de ce dernier la latitude qu'il s'autorise en n'instaurant pas comme principe inaliénable une méthode unique d'enregistrement graphique « sur le vif » à laquelle répondrait scrupuleusement une transcription picturale immédiate : il s'accorde la liberté de déroger au principe du « *designo* » en faisant appel à d'autres sources graphiques tels de vieux dessins, en retournant voir le modèle, en faisant de nouveaux croquis parfaitement détachés de « l'idée initiale », en laissant décanter quelques temps le travail en cours, en y revenant ultérieurement à plusieurs reprises, sur plusieurs mois, années... Nous avons entrevu combien était souple et diverse la manière avec laquelle il enregistrerait quotidiennement par les moyens du dessin l'ensemble des modèles, des « visions » et autres « projets de départ ». Nous le soupçonnons même de ne pas préjuger immédiatement de la destination du croquis qu'il est en train d'exécuter et de la fonction qu'il lui fera jouer ultérieurement: ce dernier pouvant convenir de prime abord aux divers rôles qui intéresseront le peintre. Plus tard, lorsqu'il passera au travail de peinture, il en viendra à juger de l'utilité de tel croquis, de sa nécessité pour faire revenir à la mémoire « l'instant saisi » ou seulement de son intérêt graphique et compositionnel pour servir de base à l'élaboration d'un nouveau tableau...

Ainsi, bon nombre de ses dessins sont-ils restés en leur état de « croquetons » au fond de ses agendas et de ses carnets : discrètes « écritures » suspendues dans le temps, en cet état de dessin portant dans ses filets graphiques le souvenir d'une « vision » saisie en un instant et disparue tout aussitôt. Comme le dit si bien Rémi Labrusse : « Dans ses croquis [...] ce qui se manifeste est le penchant indicier d'un dessin dont tout le désir est d'être la trace d'une expérience de vie »<sup>37</sup>

---

multiples de griffonnage en tout genre : on sent par cela l'importance qu'il accorde au fait de lier la figure au cadre intime ou à l'espace environnant dans lequel il est représenté : « Femmes aux parapluies » 1920, « Etude pour le 14 juillet » 1916 et « Nu debout, jambe gauche relevée » 1919-1920

Les « croquetons » en tous genres utilisés par la suite comme base pour la transposition picturale :

Bien que ces derniers fassent principalement l'objet d'une partie conséquente de ce chapitre, nous souhaitons, ici apporter quelques précisions qu'il ne nous sera pas donné de faire ailleurs. Insistons sur le fait que la pratique du croquis « sur le vif » est apparue chez ce peintre quasiment au début de sa carrière ; qu'elle revêtait déjà cet aspect méthodologique de préfiguration potentielle de l'œuvre à venir. Nous avions entre-aperçu dans l'exposé relatif aux influences que Bonnard pu recevoir entre 1888 et 1920, combien était récurrente cette façon de procéder (voir fiches Pierre Bonnard N° 15 et 16 pages 234 et 236) de même que nous avons déjà bien évoqué, dans ce chapitre, le rôle de « *Designo* » que peut jouer le « croqueton » en ces moments préalables à l'exécution picturale. Nous reviendrons bientôt, dans le déroulement de notre réflexion, sur un autre aspect du dessin préliminaire de Bonnard pour mettre en lumière une caractéristique inhérente à sa constitution et que le peintre utilisera à des fins de conception de l'objet pictural réel: les phénomènes d'épiphase et d'aphanase.

<sup>37</sup> Rémi Labrusse. *Bonnard, quand il dessine, suivi de Bonnard, Mallarmé*, Tusson, L'échoppe, 2006, p.32

Résumons-nous ! Il s'agit donc d'une pratique graphique impliquant l'immanence du modèle et son immédiat enregistrement par les moyens d'un dessin griffonné de façon quasi sténographique : phase de préfiguration dans laquelle le modèle réel se trouve toujours appréhendé, dans un premier temps, « sur le vif » et selon une procédure impliquant la perception directe mais, très vite il est relégué au rang d'inscriptions graphiques « codées » selon le mode opérationnel dont nous venons de relater les grandes lignes. Puis, dans un second temps, le croquis devient le ferment de l'imagination de l'artiste : ce dernier se remémore à travers lui les impressions qui l'avaient saisi originellement pour s'efforcer de les « précipiter » dans l'œuvre picturale... cristallisant alors dans les chairs chromatiques, en un troisième temps, un équivalent plastique à la saisie visuelle originelle du modèle.

Ainsi voyons-nous chez Bonnard, trois moments qui participent de la préfiguration de l'œuvre picturale : le premier consiste en une séance d'enregistrement graphique du modèle saisi dans l'instant même où s'effectue le mouvement fovéal, le second est constitué d'un temps de décantation du souvenir laissé par cette expérience graphique et visuelle, le troisième correspond au temps durant lequel l'artiste se remémore, à partir de la « trace » graphique, la vision initiale causalement responsable du croquis. Dès cet instant, débute la transposition picturale : le peintre tâchera, sinon de restituer « après-coup » cette vision première, du moins d'en proposer un équivalent plastique. Ainsi pourrait se définir chez Bonnard le processus de création : d'un côté, il travaille « d'après-nature » en impliquant essentiellement des procédés graphiques lui servant à capter et à retenir la vision initiale ; d'un autre côté il opère picturalement « d'après mémoire » pour ne pas se laisser « absorber » par le modèle lui-même ...

Voilà ce qui nous semble déjà en totale contradiction avec la manière de travailler de Morandi. Chez ce dernier, rappelons-le, la phase de préfiguration est toute entière consacrée à la « préparation » et à l'installation de ses objets-modèles en une « mise en scène » qui puissent satisfaire aux exigences du dispositif artistique. Chez le peintre italien, tout le processus de préfiguration tend à optimiser la présence physique du modèle lors de la phase de transposition picturale. Chez Bonnard, c'est tout le contraire : les processus techniques engagés dans les moments de préfiguration constituent un obstacle majeur à la présence concrète du modèle lors de la progression anaphorique...Lorsqu'il peint, Morandi a besoin que l'objet soit là, juste à bonne distance de l'œil : objet d'immanence appréhendé méthodiquement dans le champ de vision selon les lois de la perception directe. Quand Bonnard travaille la peinture, il évince le modèle réel de son champ de vision et lui substitue un « disegno » de sorte qu'intervient une perception « de seconde main »<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Remarque : Nous utilisons une terminologie empruntée à James J. Gibson par E.H. Gombrich qui le cite dans son éclairant texte « voir la nature, voir les peintures »... Rappelons que ce dernier utilise les termes de « perception directe » et de « perception de seconde main » pour rendre compte de la différence entre la manière dont nous regardons la représentation picturale (ou tout autre image figurative) et la façon dont nous voyons la nature : « La perception directe est ce qu'on a quand on voit les chutes du Niagara, par exemple, à distinguer de ce qu'on a quand on en regarde une image. Cette dernière

De même, Morandi retire de ses modèles toutes les brillances, les transparences et les reflets de manière à réduire l'amplitude des phénomènes lumineux trop vite détectés par notre appareil visuel. Son regard dès lors scrute, opère, fouille les compénétrations « volume-entour-lumière » qui peuvent s'immiscer dans le champ de vision, qui s'y propagent, plus lentes et plus discrètes. Quant à Bonnard, c'est bien autre chose : il guette les immédiats et fugaces soubresauts du réel, il en prend note par le croquis dans le temps court de leur apparition. Ce qui se manifeste de plus saillant, de plus visible et de plus immédiat en cette vision fugitive est ainsi capté par l'œil, enregistré par le croquis et retenu par la mémoire. L'œuvre naîtra plus tard du souvenir et de la « trace » graphique de cette vision brute...

Ce que nous constatons et qu'il nous faudra développer plus encore dans notre troisième partie lorsque nous analyserons les productions artistiques de ces peintres, c'est que nous avons en la posture et la démarche respective de chacun, les pôles diamétralement opposés d'une même spéculation intellectuelle visant à sonder les phénomènes d'émergence sensible du réel ainsi que les mécanismes de réception de la vision.

D'un côté, Morandi adopte une attitude par laquelle il fait preuve d'un acte de perception opérant une fouille au sens premier du terme. C'est-à-dire que son œil s'insinue dans le « tissu » de l'espace que balaie son regard, il va à l'encontre des événements lumino-chromatiques, il creuse l'entour et scrute la surface de l'objet. Il y a manifestement un allant centrifuge de l'œil vers le modèle de sorte que le projet artistique repose sur une appropriation méthodique du champ perceptif par le regard du peintre...ainsi le modèle réel devient-il indispensable à la spéculation visuelle et à la transposition picturale.

Chez Bonnard, la posture implique davantage une sensibilité réceptive accrue : son œil accueille, absorbe « la poussée du réel sur lui »<sup>39</sup>, capte l'évanescence lumineuse et les phénomènes sensibles, sa main enregistre ce qui advient dans l'entour, qui vient jusqu'à l'œil, qui pénètre l'organe de vue. Le peintre est aux aguets, pourrait-on dire : Il guette l'évènement qui se produit, la surprise. Et nous comprenons que son projet artistique s'établit sur les bases d'un mouvement centripète qui rend palpable l'allant du monde sur l'œil et la conscience...mais pour que cela puisse se faire, faut-il encore que l'œuvre se fabrique dans le temps manifeste de la vision brute sans quoi une autre vision se forme et tout est à refaire... Mais peindre aussi rapidement c'est bien sûr impossible ! On ne peut peindre aussi vite

---

perception est « en seconde main ». Aussi, lorsque j'affirme que la perception de l'environnement est directe, je veux dire qu'elle n'est obtenue en seconde main par des images rétinales, neurales ou mentales. La perception directe est l'obtention d'information à partir de l'organisation de la lumière environnante. J'appelle cela un « processus de récolte d'information », qui comprend les activités d'exploration consistant à regarder autour de soi, se déplacer et regarder les objets ». In James J. Gibson cité par E.H. Gombrich : « *voir la nature, voir la peinture* » in *Art de voir, Art de décrire II*, Les cahiers du musée d'art national d'art moderne, centre Georges Pompidou, Paris, été 1988, p.30 et James J. Gibson. *La conception écologique de la perception visuelle*. 1979, notamment p 142 à 156  
Nous invitons aussi notre lecteur à se rapporter à nos commentaires en pages 188 et 189 de notre présent écrit.

<sup>39</sup> Jean Clair. *Bonnard* Hazan, Paris, 2006, p. 20



qu'apparaît et disparaît le nœud de sensations ou l'évènement lumineux « saillie du réel »<sup>40</sup> !

Alors il faut mémoriser tout ce qui advient, retenir la vision brute par un moyen plus rapide et plus simple : le dessin. Après quoi il sera possible, en référant au croquis et en stimulant la mémoire, de la reconstruire mentalement puis de la transposer dans la peinture en un équivalent plastique... Le modèle réel, s'il demeure constamment dans le champ de vision du peintre, peut nuire à la démarche picturale puisqu'à tout instant il est mu par d'autres évènements sensibles et lumineux, qu'ainsi d'autres phénomènes visuels accaparent l'œil du peintre, lui interdisant la remémoration de sa « vision première »...

---

<sup>40</sup> Jean pierre Mourey. *Le vif de la sensation*, Ed CIEREC. Travaux LXXX. Université J. Monnet. 1993, p. 57 et 58

## Fiche Pierre Bonnard N° 11



La lampe ( Charles Terrasse enfant). Vers 1899. Huile sur carton. 55x71cm.  
Coll. A.J.L. Mc Donnell. Londres. Dauberville cat. 210



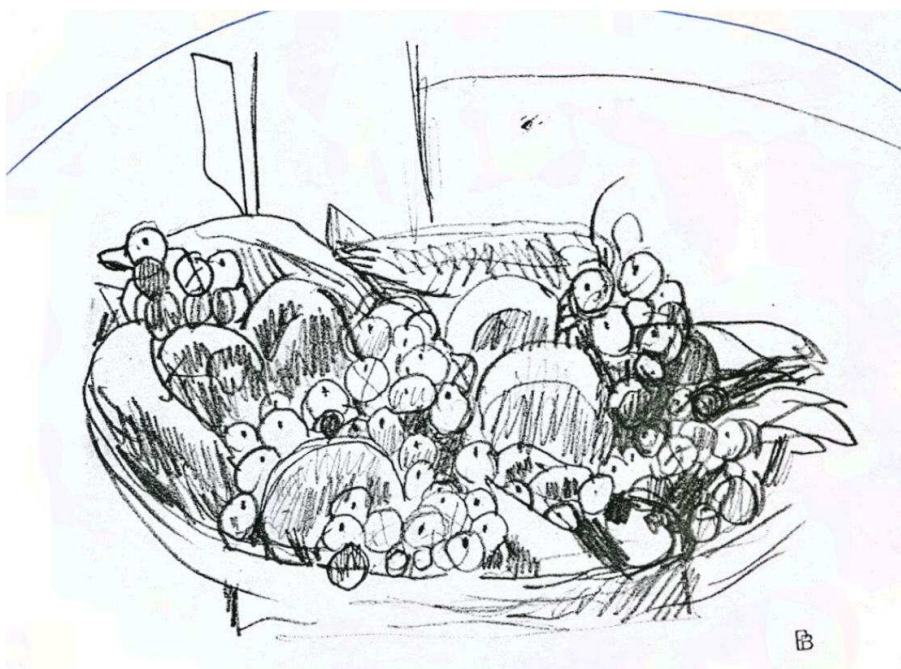
Croquis 1930. La porte du jardin du Bosquet. Le Cannet.  
Crayon sur papier. 17,5x13,2cm. Coll. particulière.



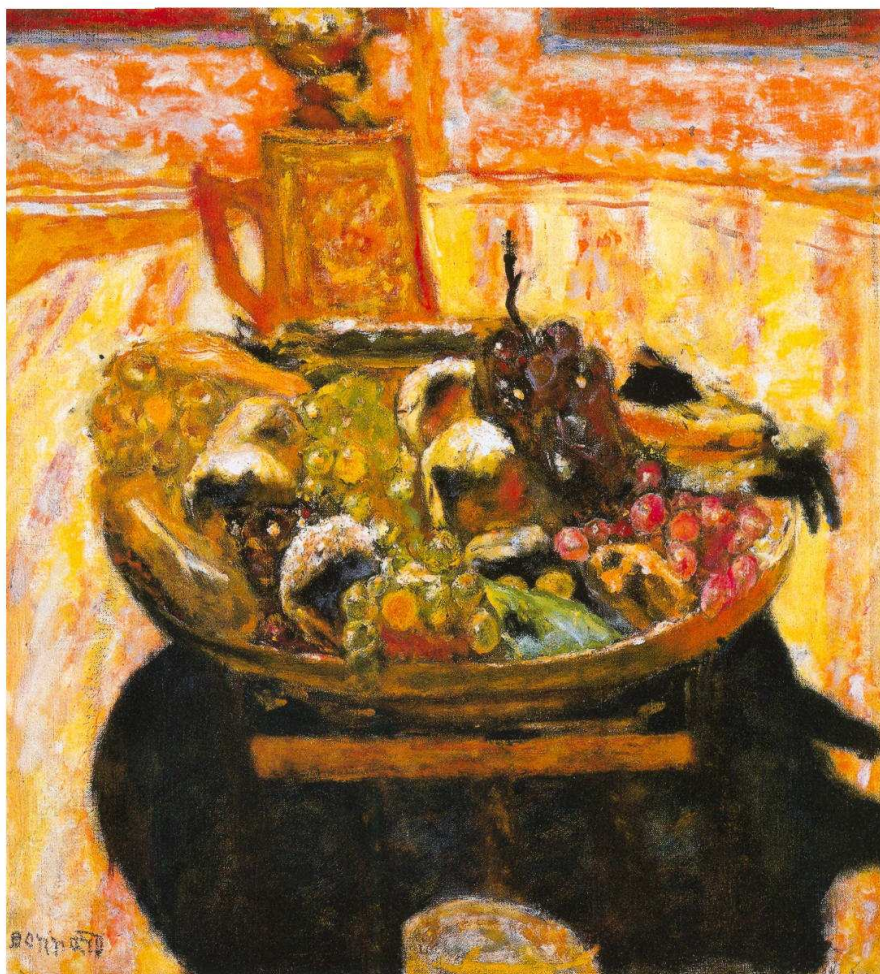
La porte de la villa Le Bosquet. Le Cannet. 1943-1944.  
Huile sur toile. 58,4x48,3cm. Muskegon Museum of art. Michigan.  
Dauberville cat.1637



## Fiche Pierre BONNARD N°13



Coupe de fruits. Croquis. crayon sur papier. (in M. Terrasse. Du dessin au tableau. p 240)



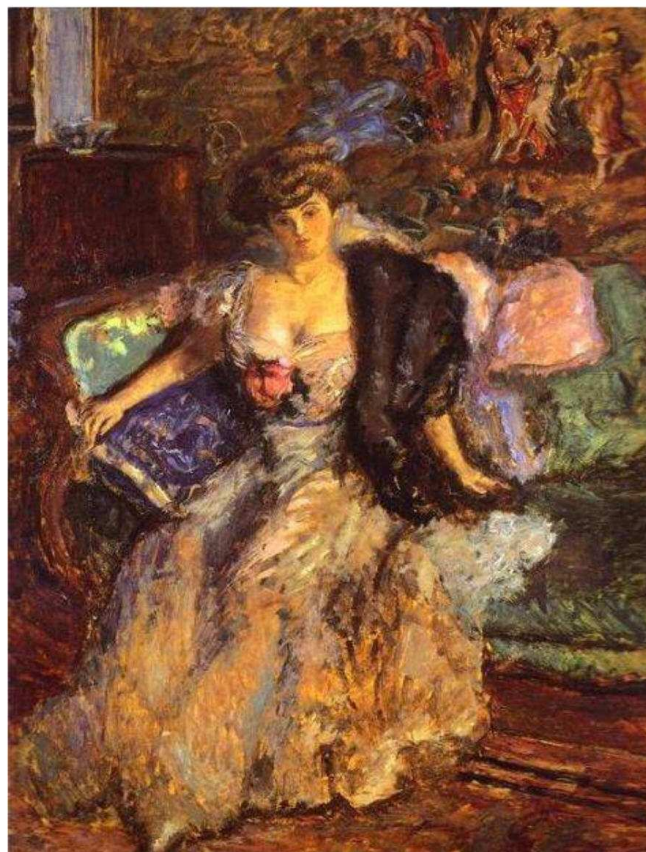
Coupe de fruits. 1933. Huile sur toile. 58x53cm. Museum of Arts. Philadelphie. Dauberville Cat. 1515



## Fiche Pierre BONNARD N°5



La nappe à carreaux rouges ou Le déjeuner du chien ou Marthe Bonnard et son chien Dingo. 1910  
Huile sur toile. 83x85 cm . Coll. du professeur Hans R. Hahnloser. Dauberville cat. 579



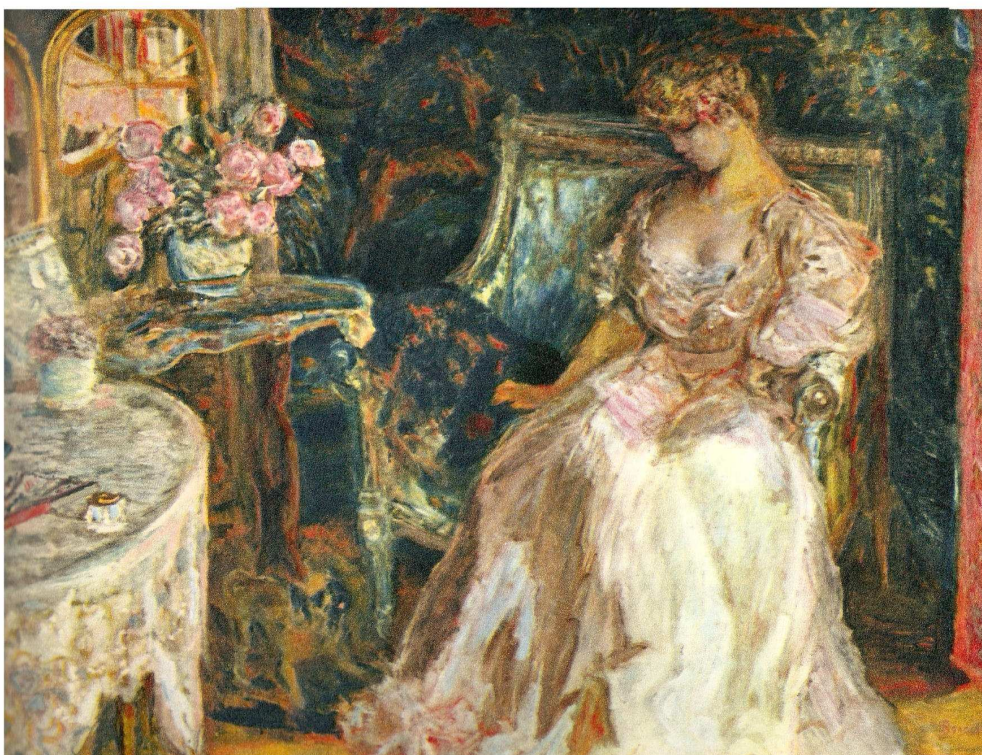
Bonnard, Misia Godebska. 1908. Huile sur toile. 145x114cm.  
Coll. Spencer A. Samuels & co. New York. Dauberville cat. 498



## Fiche Pierre BONNARD N°6



Les poires ou Le déjeuner au grand lemps. 1899 Huile sur toile.  
53,5x61 cm. Szépművészeti Museum, Budapest. Dauberville cat. 387



Missia. vers 1908. Huile sur toile. 113x145 cm. Col. J. Neff. USA. Dauberville cat. 499



### **2.2.3- Le peintre et le modèle vivant :**

Recentrons à présent notre attention sur quelques détails significatifs de l'investigation perceptuelle du réel par Bonnard, en ces moments préalables à l'activité picturale. Nous n'avons pas encore tout dit des moyens et stratagèmes préliminaires mis en œuvre par le peintre pour satisfaire aux exigences méthodologiques qu'impose sa conception picturale. Il nous faut entrevoir le rapport si particulier qu'il instaure entre lui et son modèle vivant : Bonnard fait appel, parfois, à des modèles professionnels pour la réalisation de certaines toiles représentant des nus féminins. Dina Vierny qui était, entre autre, la muse et le modèle de Maillol, rapporte quelques faits qui témoignent de ses relations avec le peintre de « L'atelier au mimosa » : « Je l'ai connu en 1941. Maillol m'a envoyée chez Bonnard avec une lettre. Il voulait partager ses idées avec Henri Matisse et Pierre Bonnard, ses deux amis. Pierre Bonnard, c'était le Cannel. C'était très sympathique à l'intérieur. « Madame » n'a jamais voulu me voir mais elle a fait l'effort de m'accepter. J'étais le seul modèle à poser nu de son vivant. Elle écartait tout le monde. Elle m'a acceptée, Bonnard n'a pas vraiment compris pourquoi [...] On parlait beaucoup de peinture. Il était différent des autres hommes. Généralement, les peintres veulent un modèle immobile. Moi, il voulait que je marche tout le temps. Pourquoi ? Il n'a pas donné de raison »<sup>41</sup>.

La question, en effet, mérite d'être posée : pourquoi Pierre Bonnard demandait-il à son modèle vivant de ne pas se prêter à la « pose » selon l'usage traditionnellement répandu dans les cercles fermés des ateliers d'art ? Pourquoi demander à Dina Vierny d'être mobile alors que raisonnablement il serait plus judicieux de lui « faire tenir la pose » ? Pourquoi exiger du modèle professionnel qu'il abandonnât l'attitude figée dans laquelle il venait de le « croquer » à plusieurs reprises alors même que cette « pose » pouvait faciliter le travail d'observation des proportions du corps, de sa tenue dans l'espace, des lignes dessinant les courbes de la silhouette, des incidences lumineuses venant révéler les volumes, les pleins et les vides, le modelé ... Bref, quelles raisons motivaient l'artiste pour préférer que le modèle vivant bougeât dans l'atelier plutôt qu'il adoptât la « pose » certainement suggérée tout au début de la séance ? Nous voyons à cela au moins trois bonnes raisons.

Premièrement, Bonnard nous dit lui-même, et nous avons par ailleurs débuté nos propos par ces quelques paroles : « Il ne s'agit pas de peindre la vie, il s'agit de rendre vivante la peinture »<sup>42</sup> de sorte que tout l'intérêt du peintre doit porter sur des questionnements d'ordre plastique et chromatique, sur les qualités intrinsèques de la matière picturale et non sur le respect rigoureux et le rendu fidèle des apparences du modèle vivant

---

<sup>41</sup> Propos recueillis par Suzanne Pagé, le 17 mars 2005 In Catalogue *Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris musées/Ludion, Paris, 2006, p. 270

<sup>42</sup> Pierre Bonnard. « *Notes de l'artiste* » datant de 1946, in catalogue de la rétrospective *Bonnard*, centre Pompidou, 1984 P 202. Cité aussi par George Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*, Gallimard, 2006, p. 114

prenant la « pose »... Pour Bonnard, tout l'effort du peintre doit consister précisément à affirmer la peinture en ces qualités chromatiques et matiéristes, non en les annihilant par une « science de l'illusion picturale », par un effet plastique si réaliste que les caractéristiques du médium lui-même en deviendraient imperceptibles, voire même totalement niées. En ce sens, il refuse toute approche qui se voudrait correspondre à la tradition picturale réaliste ou illusionniste parce que celle-ci est attachée, tant dans la méthode de production que par l'esprit même de l'œuvre, au scrupuleux respect des aspects formels et des apparences de la réalité. Non ! Bonnard n'entend pas peindre selon ces préceptes prônés par ces « écoles »... il se refuse à toute féodalisation de la peinture à un rendu illusionniste de l'image: la peinture ne sera « vivante » qu'à la condition que le peintre lui octroie les qualités expressives de son médium. Bonnard, jugeant que le primat accordé à la représentation illusionniste du modèle vivant, au détriment des qualités intrinsèques du médium, est préjudiciable à sa conception picturale, préfère adopter une procédure de transposition graphique préalable qui lui interdit de produire de façon trop réaliste ou trop naturaliste. C'est, d'ailleurs, rappelons-le, l'un des reproches qu'il formule à l'égard des Impressionnistes dont il juge la vision trop soumise à la nature et la technique picturale trop servile à la transposition des couleurs du réel.

En refusant une tradition picturale qui asservirait l'œil au seul respect des apparences naturelles, Bonnard éprouve la nécessité de ne pas « se laisser absorber par l'objet » de sa vision. Il ne veut pas d'une méthode d'investigation du réel qui l'obligerait à demeurer trop longtemps devant le modèle car cela l'entraînerait inexorablement à ne plus voir de ce dernier autre chose que son aspect structurel et formel. Le disant lui-même : « Autour de moi, je vois souvent des choses intéressantes mais pour que j'ai envie de les peindre, il faut qu'elles aient une séduction particulière – La beauté – ce qu'on peut appeler la beauté. Je les peins en essayant de ne pas perdre le contrôle de l'idée première, je suis faible et si je me laisse aller [...] au bout d'un moment, j'ai perdu la vision première, je ne sais plus où je vais. [...] Chez certains peintres – Le Titien – cette séduction est tellement forte, qu'elle ne les abandonne jamais, même s'ils restent très longtemps en contact direct avec l'objet. Moi je suis très faible, il m'est difficile de me contrôler devant l'objet »<sup>43</sup>. Ainsi, lui faut-il exiger du modèle vivant durant les séances préalables à la transposition picturale, de ne pas conserver la « pose » trop longtemps, voire même, de ne pas prendre de « pose » et de se mouvoir dans l'espace de l'atelier le plus naturellement du monde. Ensuite, lorsque la séance de croquis préliminaires sera satisfaisante, il se mettra à peindre...« d'après mémoire », selon le souvenir qu'il aura conservé de sa « vision première » et quelques croquis l'aidant à cette fin. Ainsi, pour Bonnard, ce modèle-là, « celui qu'on a devant soi », dont la présence est de chairs et d'os, mobile autour de soi, ne s'identifie-t-elle plus exactement « à celui qu'il a dans la tête » et dont il faudra rendre compte par les moyens de la peinture. De fait, quand débute le travail pictural, le modèle vivant pourra demeurer dans le champ de vision du peintre à la

---

<sup>43</sup> Pierre Bonnard. « *Le bouquet de roses* », propos recueillis par A Lamotte en 1943, Verve, numéro spécial, *Couleur de Bonnard*, vol. V, N° 17-18, 1947, n.p. repris in Ingrid Rydbeck, *Chez Bonnard à Deauville*. Paris, L'échoppe, 1992 n. p.

précieuse condition de ne pas s'arrêter de bouger... il n'est plus, dans ces conditions, un obstacle au travail de remémoration de « l'idée initiale ».

La troisième raison découle précisément de la procédure de transposition picturale qui permet un travail « d'après mémoire » et utilise, pour se faire, les dessins préparatoires. Ces derniers sont des esquisses préliminaires très vite exécutées ou des croquis qui se constituent en « designi » renvoyant au souvenir de la « première séduction », c'est à dire au souvenir de la vision du modèle vivant « croqué » par le peintre dans une « pose » causalement responsable de son émotion. Cela sous-entend que l'artiste ne peut concevoir la réalisation de sa peinture qu'en tant que le modèle vivant qu'il observe, lui procure cette émotion, provoque « cette séduction particulière » qui consiste précisément en une « vision qui le saisit ». Ce n'est qu'à ce moment là que peut débiter le véritable travail de création : le peintre s'efforcera dès lors d'enregistrer le plus rapidement possible la vision qu'il entrevoit et ce ne sera qu'ensuite, à partir de cet enregistrement sensible d'une réalité émotionnelle à la fois confusément absorbée par la mémoire et précipitamment « captée » à l'aide de « croquis », qu'il reconstruira « après-coup » sa vision initiale en peinture, qu'il en proposera un équivalent pictural. Bref, comme l'écrit si bien Nicolas Whatkins : « Pour Bonnard, faire ressurgir le passé n'est possible qu'en le réinventant dans le présent » ...et cela « pour rendre tout ce qu'a de ténu le fil qui le relie à une nouvelle réalité »<sup>44</sup>.

Oh combien nous apparaissent diamétralement opposées les postures dont font preuve Morandi et Bonnard face au modèle réel ! Nous l'avons déjà remarqué mais il faut encore insister ! Chez le premier tout est organisé, structuré pour permettre un temps long de scrutation : un allant centrifuge de l'œil qui se porte vers l'unité des choses, qui s'initie en leurs surfaces et dans l'entour pour y agir. Les objets-modèles sont mis en scène de façon très précise de sorte que le regard puisse en « faire le siège », qu'il en sonde méthodiquement les moindres phénomènes sensibles et lumineux affirmant leur prégnance dans l'entour. Chez le second, la présence réelle du modèle est gênante parce qu'elle est indicielle, dans l'instant même de la vision, d'une pluralité d'évènements sensibles et lumineux, variés et variant, qui saillent jusqu'à l'œil en un mouvement centripète. Le regard capte, accueille, absorbe toute la fugitive et fugace réalité phénoménale qui instamment se manifeste : l'œil y est agi, il devient le lieu et la cause de cette foisonnante agitation des choses visibles mais instables... Pour remédier à cet état de fait, le peintre substitue au modèle réel le souvenir de sa présence...

Voilà notre avis ! Et nous ajouterons à celui-ci une autre certitude : il y a chez l'un comme chez l'autre un impérieux besoin de baser tout leur art sur la réalité.

---

<sup>44</sup> Nicolas Whatkins. *Bonnard*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994, p.76

## **2.2.4- Le rapport à la photographie.**

Cependant il nous vient une question qui nous semble avoir une certaine pertinence, une question qui concerne les années 1897 à 1908 du jeune Bonnard, photographe amateur aimant se livrer à des séances de prises de vue instantanées : pourquoi, un artiste qui souhaitait tant saisir l'évanescence du monde visible dans l'instant même où elle se manifestait, qui souhaitait tant sonder l'immanence des choses réelles dans l'immédiateté de la visée fovéale, ne s'est-il pas attaché davantage à l'utilisation de la photographie et à ses procédés techniques si performants pour restituer à l'identique l'instant capté par la vision?

En l'état des connaissances actuelles<sup>45</sup>, nous savons que ce peintre possédait dès 1897 un appareil Pocket Kodak commercialisé par la firme américaine d'Eastman et qu'il en acquerra un modèle plus performant dans les années 1906-1907.

Bien évidemment, Bonnard utilisa indirectement et de façon ponctuelle quelques unes de ses photographies pour « asseoir » ou améliorer telle ou telle composition picturale qu'il envisageait de réaliser. Nicolas Whatkins rapporte par exemple le fait que les prises de vue, faites par Bonnard, des enfants Terrasse jouant dans la propriété familiale du « Clos » sont à la base de certaines illustrations de *Daphnis et Chloé* de Longus, publié en 1902 par Ambroise Vollard. De même nous apprend-il que, dans le grand parc de la maison de Montval, l'artiste et sa compagne se prêteront à tour de rôle à des séances photographiques. Ces clichés les représentant nus dans un décor bucolique serviront aussi de base à l'élaboration de certaines compositions de l'ouvrage précédemment cité<sup>46</sup>. Mais en aucun cas, nous dit Michel Terrasse : « Bonnard ne copia de photographies »<sup>47</sup>.

Peut-être, devons-nous avancer, en premier lieu, que la seule raison qui puisse sensément justifier de cela consiste dans le fait qu'il était peintre jusque dans l'âme, peintre avant tout autre chose, aucunement photographe... que l'activité photographique, pour lui, était une expérience enrichissante permettant dans une certaine mesure d'approcher, grâce à la

---

<sup>45</sup> Remarque : nous invitons notre lecteur à se reporter aux commentaires que nous avons fait figurer en pages 179 à 183 de cette étude ; commentaires qui concernent les influences que l'utilisation de l'appareil photographique instantané a pu avoir sur la démarche du peintre. De même, pour une approche plus spécifique de l'expérience photographique de Bonnard, nous renvoyons aux sources littéraires qui nous semblent des mieux fournies : Michel Frizot « *Pierre l'éberlué : l'ouvert de la photographie* » in *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, musée d'art moderne de la ville de Paris, 2006 pp 262 à 267. J.F Chevrier. « *Bonnard Photographe* » In *Bonnard*, centre Pompidou, Paris, 1984. p 218 à 239

<sup>46</sup> Nicolas Whatkins. *Bonnard*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994. p. 73

<sup>47</sup> Michel Terrasse. *Bonnard, du dessin au tableau*. Paris, Imprimerie nationale, 1996, p. 118

célérité du processus d'enregistrement physico-chimique, le monde visible, d'en observer les apparences phénoménales et structurelles figées sur la pellicule de papier gélatino-argentique. De même, pouvons-nous gager que Bonnard y a trouvé maintes informations susceptibles de nourrir, ne serait-ce qu'intellectuellement, son métier de peintre puisqu'elle était un moyen de produire une image conforme aux apparences du réel, un simulacre rendant compte de toutes les formes, de toutes les figures, de leur position spatiale respective, des textures et des valeurs lumineuses d'un champ visuel déterminé. On a supposé aussi qu'à travers l'emploi en dilettante de son Kodak Pocket instantané, il a su surprendre quelques attitudes singulières de personnages dont la « pause » a pu intéresser l'œil du peintre<sup>48</sup> et, de cette façon qu'il s'est « inventé, à travers l'image photographique, des positions de jambes, de bras, des tenues de buste qu'il n'aurait pas osées sans ce témoignage indéfectible de vérité »<sup>49</sup>. Mais cependant il ne se servira aucunement des photographies comme d'un modèle intégral à copier. En aucun cas, celles-ci ne se substitueront aux croquis ! Pour quelle raison sinon qu'à ces yeux, l'image photographique ne pouvait satisfaire pleinement au rôle qu'il allouait aux dessins « sur le vif » ? Sa conception de la peinture a bien plus à voir avec un espace que l'on conçoit mentalement comme le déploiement phénoménal des choses dans l'entour, à un moment donné. Elle correspond bien plus à un espace qui réfère au souvenir engendré par une procédure singulière de captation des phénomènes d'émergence et d'évanescence lumineuses... en somme, elle renvoie à un espace que l'on pense et dont on se souvient plutôt qu'à son simulacre en termes de structure et de représentation formelle. Comme l'entrevoit Peter Doig, « d'une certaine façon, il peint l'espace qui se trouve derrière les yeux. Imaginez-vous couché, essayant de vous rappeler quelque chose. Eh bien, Bonnard a réussi à peindre cet état singulier. Il ne s'agit pas du tout d'un espace photographique, c'est un espace du souvenir, mais qui est fondé sur la réalité »<sup>50</sup>. Du coup, nous comprenons l'importance, dans la démarche du peintre du « fait graphique » : sa fonction ne consiste pas au seul enregistrement des structures formelles et spatiales qui fondent les apparences du réel, il est le moyen de captation de toutes les tensions, de toutes les énergies qui se firent saillantes dans le « tissu » du monde visible à un instant déterminé. Il impose un temps à l'œuvre : celui du souvenir des choses dans leur évanescence fugitivité, celui de la mémoire aux prises avec le « chant » du monde auquel le peintre eut assisté, qui peu à peu s'efface à sa conscience... Et le dessin, alors, comme une nécessité pour accomplir dans l'œuvre l'objectif qu'il se fixait lorsqu'il écrivait : « Qu'on sente que le peintre était là, voyait consciemment les objets dans leur lumière déjà conçue dès le début »<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 9 et 12 pages 205 et 206

<sup>49</sup> Michel Frizot. « Pierre l'éberlué : l'ouvert de la photographie », *Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2006, p. 265

<sup>50</sup> Peter Doig. Propos recueillis par Hans Ulrich Obrist. Catalogue *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris musées/Ludion, Paris, 2006, p. 273

<sup>51</sup> Pierre Bonnard. « Notes de Bonnard », catalogue de l'exposition *Bonnard dans sa lumière*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1975, p. 29



Au terme de ce chapitre, nous ne souhaiterons rien d'autre que d'être parvenu à rendre efficiente l'importance de ces rudimentaires moyens graphiques dont usait Bonnard dans les phases préalables à la transposition picturale. Nous voulions montrer combien ce moment de préfiguration de l'œuvre occupe incontestablement une position axiale dans le travail de création du peintre et permet d'en saisir une part immense du sens même de l'œuvre. Nous voulions, en d'autres termes, reconsidérer ici l'acte graphique en ces tenants poïétiques de sorte qu'il rende compte des modalités d'existence réique de l'œuvre par lesquelles l'artiste n'eut de cesse « de rechercher, à travers un infatigable travail d'observation et de mémoire devant les exigences de la nature, à établir la juste distance entre « le modèle qu'on a sous les yeux » et « le modèle qu'on a dans la tête. Le dessin plus que tout autre est cet écart »<sup>52</sup>.

Mais nous devons aller plus loin encore pour découvrir à travers cette récurrente pratique graphique, la façon avec laquelle la figure représentée se dévoile au regard. Nous devons repérer, dans le travail graphique, mais aussi pictural, de cet artiste, le mode d'émergence de la figure dans l'entour plastique puisqu'il correspond à l'une des caractéristiques majeures de l'objet pictural réel tel que le conçoit Bonnard.

Nous avons préalablement rendu compte des diverses fonctions que ce dernier accordait au dessin et présenté, en marge du propos<sup>53</sup>, les différentes catégories d'œuvres graphiques réalisées par Pierre Bonnard : celles-ci comportent entre autres, des esquisses préliminaires, des dessins d'étude de portraits et de nus, des croquis en tous genres et des réalisations graphiques préalables à des projets d'affiche ou de livres. Nous allons nous arrêter précisément sur l'une d'entre elles : la maquette du recto de la couverture du livre « *Quelques aspects de la vie de Paris* »<sup>54</sup> de 1898 ou plus exactement sur le croquis préfigurant cette dernière.

Il s'agit d'un dessin dans lequel le trait est incisif, rapide et dénote d'une grande maîtrise quant à la qualité de transcription graphique sur le plan de la feuille des figures perçues en profondeur dans le champ de vision. On y découvre une rue de la capitale dans laquelle s'affaire une multitude de silhouettes anonymes : ombres mouvantes du « tout-Paris », symboles d'une vie moderne trépidante. La composition privilégie, a priori, la vue d'une façade d'hôtel ou de bistrot devant laquelle se meuvent un cycliste et des passants. Au centre de la page, Bonnard a esquissé le profil d'un homme mûr fumant la pipe. Cette silhouette sombre est graphiquement incorporée à la scène de rue par la qualité et la nature du trait appuyé qui la définit. Cependant tout le buste du personnage est vacant, dénotant ainsi le parti-pris plastique de laisser une part certaine de l'image à la suggestivité d'un trait inachevé. Le regard effectue un mouvement qui lui fait balayer la surface dessinée du côté supérieur gauche du support jusqu'au centre de l'œuvre. Il

---

<sup>52</sup> Véronique Serrano, « Dessiner la main légère », *Dessins de pierre Bonnard : une collection privée*, musée Cantini de Marseille, Paris, Hazan, 2007, p. 15

<sup>53</sup> Nous renvoyons notre lecteur aux annotations que nous faisons figurer aux pages 249 à 251 de cette partie.

<sup>54</sup> Voir fiche Bonnard N° 12 page 206

perçoit alors, dans le prolongement du mouvement perceptif qui conduit son regard de l'arrière plan représentant la rue à celle du personnage masculin situé plus en avant, la jambe droite d'une silhouette féminine dont on ne voit qu'une ébauche obtenue d'un coup de crayon nonchalant et appuyé...c'est ce qui, dans cette image graphique, apparaît naturellement au regard, dès les premiers instants de la visée fovéale. Mais, si le spectateur soutient son attention suffisamment longtemps, il décèle à partir de quelques traits noirs formant l'épaule gauche du personnage central qui fume la pipe, un visage de femme surmonté d'une coiffe singulière : les lignes suggérant le buste du vieux monsieur forment simultanément l'arcade sourcilière et l'arête du nez du visage d'une femme. Celle-ci apparaît alors au premier plan de la composition, en bas à droite. Elle induit un mouvement anadyomène de la conscience par lequel le spectateur vient convertir sa perception visuelle des linéaments clairs, qu'il ne voyait qu'en tant que signes d'effacement ou d'inachèvement graphique du personnage masculin, en une perception imageante par laquelle lui apparaît la figure de la jeune fille. Cette manière de procéder est récurrente dans toute l'œuvre de Bonnard et nous voulions, ici, rendre compte de façon concise de ce phénomène qui caractérise une des modalités par laquelle se manifestera dans son œuvre peinte, l'objet pictural réel : si, dans cette production graphique, c'est par l'inversion des valeurs du trait (plus clair au premier plan, plus foncé à l'arrière-plan) et par l'entrelacement de lignes suggérant des figures distinctes, que l'artiste met du jeu dans le regard du spectateur, c'est par la couleur et sa radiation lumineuse qu'il octroiera à l'œuvre picturale ses plus subtiles épiphanies... Phénomènes d'apparition/disparition de la figure représentée dans son entour qui montre combien la recherche plastique de Bonnard s'attache à reproduire, d'une façon éminemment différente, le même principe de surgissement des occurrences de la réalité : l'œil se trouve agi par l'image qui se dévoile autrement à la conscience comme il était agi par la multitude d'évènements sensibles et lumineux saillant du réel et révélant l'objet visible. Dès lors, ce n'est pas le paysage ou le nu, ou toute autre représentation, qui devient le véritable enjeu de l'élaboration de la peinture, c'est la fonction même du regard : l'œuvre graphique ou picturale se constitue en un équivalent plastique dont la particularité est d'amener le spectateur à percevoir simultanément deux entités figurales. En d'autres termes, l'œuvre est le siège d'un phénomène de perception qui implique une première vision figurative à laquelle, dans un second temps se substitue un autre donné visuel différent. Là est, nous croyons, l'une des particularités essentielles de l'objet pictural réel qui se constitue, dès lors en « Phénoménon », c'est-à-dire en fait observé, perçu par les sens et la conscience comme sortant de l'ordinaire et se dévoilant tout d'un coup. Nous reviendrons dans notre troisième partie sur cette mobilité perceptive par laquelle Bonnard parvient à préserver et à restituer l'expérience de la vision dans ce qu'elle a de plus spontanée.

Nous en avons fini à présent avec l'analyse des particularités méthodologiques et techniques concernant les phases de préfiguration de nos artistes de référence. Certes, il y aurait d'autres points à soulever mais qui ne concernent pas notre problématique, du moins ces quelques éléments ont-ils que peu d'incidence sur l'émergence de l'objet pictural réel et, de fait, outrepassent les limites de notre questionnement.

Concluons donc notre analyse de la phase de préfiguration en comparant de façon synthétique les deux approches perceptives par lesquelles Morandi et Bonnard mettent en œuvre les nécessaires moments préfigurant la transposition picturale. Si Morandi se soumet à la discipline de l'étude et de l'observation des modèles réels selon le mode de perception directe, c'est parce qu'il conçoit la peinture comme un moyen de rendre compte de la constante et insaisissable prégnance des choses visibles dans l'entour. De fait, l'acte de peindre constitue-t-il une tentative par laquelle peut-être appréhendé ce qui, des compénétrations « volume-lumière-entour » efficaces dans le champ de vision, resterait dans l'implicite, sans un effort prolongé de scrutation.

C'est dans l'atelier, « sur le motif » et selon un dispositif plastique « pré-figuratif » très élaboré, que le peintre transpose sur la toile l'objet de sa vision... Et ce dernier ne se donne dans toute sa vérité visuelle qu'à la condition que le regard y opère longuement, que l'œil « acte le voir », devrait-on dire « perce-le-voir », jusqu'à en saisir les plus infimes événements sensibles et lumineux. En d'autres termes, ce que Morandi cherche à appréhender du Réel implique un mode perceptif direct et un dispositif plastique spécifique qui oblige l'œil à se porter au devant des choses : il fouille, il va chercher ce qui, sans une attention accrue, resterait dans l'implicite de la vision.

C'est en cela que son attitude face au réel diverge pleinement de celle de Bonnard. Celui-ci adopte une posture toute autre : son regard capte les phénomènes sensibles et lumineux en fonction d'un processus opératoire qui imposent à l'œil d'être en attente des événements, voire même « aux aguets ». Il accueille et enregistre ce qui saille du réel dans l'instant de la vision. Il absorbe ce qui sourd en un « vacarme » et constitue toute la diversité des informations visuelles, cette profusion de formes, de couleurs et de lumières se donnant en un nœud de sensations. C'est par le dessin que l'artiste enregistre la vision et cela s'effectue selon le mode de perception directe. Toutefois, c'est après-coup que l'œuvre picturale sera produite à partir d'une perception « en seconde main » des croquis griffonnés à la va-vite. Ce que retient Bonnard, c'est la « saillie du réel » comme tension et énergie du monde visible, comme pluralité événementielle. L'acte pictural est ce par quoi le monde sensible, dans la pluralité et la fulgurance de ses phénomènes lumineux se fait surgissement auquel le peintre cherche à donner un équivalent plastique.

## **2.3- George Segal : Des processus opératoires singuliers lors de l'Anaphore.**

### **2.3.1- Une posture sculpturale.**

Cela, sans doute, n'aura pas échappé à l'attention du regard qui nous lit : nous venons de conclure les propos concernant les caractéristiques des méthodes de travail préparatoire des artistes de référence et, de toute évidence, nous venons de passer totalement sous silence les moments de travail préalables se rapportant à l'œuvre de l'artiste américain, George Segal. Nous n'avons analysé que les particularités des phases préliminaires de l'activité créatrice de Pierre Bonnard et Giorgio Morandi et avons fait mine d'ignorer tout ce qui se rapportait au travail de préfiguration de l'artiste New-Yorkais... Pourquoi un tel parti pris alors que nous avons octroyé à ce plasticien américain, dès l'introduction de ce présent ouvrage, une place prépondérante dans la problématique qui intéresse pleinement notre propos ? Pourquoi, concernant le travail préalable à la transposition plastique, toute notre attention s'est-elle portée sur les démarches respectives des peintres européens et n'a daigné montrer une quelconque inclinaison en direction de l'expérience artistique de ce sculpteur ?

Nous serions tentés de répondre de façon lapidaire que l'origine de l'objet pictural réel est à chercher non dans les préoccupations d'ordre sculptural mais bien dans celles induites par la pratique picturale... et qu'à ce titre, l'histoire récente de l'art moderne nous apprend que notre conception de l'objet pictural réel trouve précisément ses sources non outre-Atlantique mais en Europe : le débat intellectuel qui est à l'origine de ce type d'artefact artistique semble foncièrement associé aux noms de Cézanne, Monet, Braque, Picasso et bien entendu Bonnard et Morandi... Des peintres donc ! Cependant, il nous semble préjudiciable de présenter ainsi les faits. Nous l'avons précisé dès les premières pages de cette étude : notre réflexion à ce sujet doit tenir compte tout à la fois de la conduite esthétique par laquelle nous sommes amenés à percevoir ce type d'artefact, de l'activité créatrice qui engage la progression anaphorique et du fruit même du labeur de création qui en résulte... Faire le constat par lequel l'objet pictural réel est issu essentiellement de la pratique picturale n'a en somme que peu d'intérêt si cela ne prend pas intrinsèquement en considération les problématiques liées à la perception du monde, tant pour le créateur que pour le spectateur : cela ne nous apprend rien sur les raisons psychologiques, affectives et intellectuelles qui ont motivé, dans l'esprit de l'artiste, sa conception de l'œuvre. De même, cela ne nous renseigne aucunement sur l'expérience visuelle originelle à partir de quoi l'objet pictural réel doit être appréhendé. Bref, il nous faut tout autant mettre en exergue, les enjeux d'ordre perceptif qui en sont la cause que d'en considérer d'une manière



exclusive les effets générés en sa qualité d'artefact à dimension picturale... Par conséquent, nous devons nous positionner de telle sorte à rendre compte des profondes aspirations qui ont mené l'artiste à la réalisation plastique et ne pas nous satisfaire d'un propos qui légitimerait une fois pour toutes l'appartenance d'un tel artefact à une catégorie artistique déterminée. Nous voulons certes laisser s'accomplir dans l'esprit les modalités de compréhension qui nous font associer ce type d'objet plastique à l'œuvre picturale, mais nous souhaitons, pour le moment, considérer les tenants perceptuels qui conditionnent l'objet à un désir de création et non à la manière de le produire concrètement. Ainsi, ne souhaitons-nous pas porter notre attention sur les aspects purement artefactuels de notre objet d'étude mais davantage l'appréhender à partir des percepts pluriels et de l'intention créatrice dont il est nativement issu.

Nous avons pu entrevoir précédemment la manière dont Giorgio Morandi et Pierre Bonnard, en concevant respectivement les principes du « Sas » et ceux du « Phénoménom », assimilaient le tableau à leur expérience visuelle originelle. Par une approche très singulière en phase de préfiguration, ils mettaient en œuvre des moyens de transposition plastique dont le but était de réitérer dans le regard du spectateur les modalités d'apparition de la figure dans l'entour et de rendre plus prégnante à l'esprit les modalités d'émergence des occurrences réelles lors d'un acte de perception visuelle. Nous ne pouvons procéder de la sorte avec George Segal parce qu'il ne crée pas selon des modalités opératoires clairement ancrées dans l'activité d'un peintre : point de phases préliminaires durant lesquelles l'artiste effectuerait un travail au moyen d'un outil graphique lui permettant de s'approprier mentalement les occurrences sensibles du monde et l'apparence physique du modèle réel. La relation qu'instaure le sculpteur de South Brunswick avec celui-ci n'obéit pas du tout aux mêmes impératifs poétiques: si pour le peintre, il s'agit généralement de produire sur un support plan, des images picturales en 2D évoquant des objets réels, pour le sculpteur, l'approche perceptuelle diffère en ce qu'elle est irrémédiablement tributaire de l'emploi de matériaux tridimensionnels qui inscrivent l'œuvre dans l'espace réel... Si le travail de peintre consiste généralement en une transcription picturale des apparences d'un objet donné dans le champ de vision, s'il s'agit en quelque sorte de réaliser une image, un équivalent plastique susceptible d'évoquer le modèle selon des points de vue déterminant la relation perceptive sujet-objet, celui de sculpteur impose irrémédiablement une production artistique en 3D et confère à l'œuvre ses caractéristiques d'objet concret physiquement appréhendable dans l'espace où le spectateur évolue...

En fait, ce que nous cherchons à dire est que les artefacts issus des pratiques sculpturales et picturales diffèrent par le fait même qu'ils n'impliquent pas les mêmes « automatismes » visuels et la même attitude perceptive. Comme nous le rappelle Richard L Gregory, la tâche du peintre est généralement de nous amener à voir le tableau non en ces qualités physiques d'objets accrochés au mur mais davantage en ses modalités existentielles d'image figurant « des objets tout autres – des gens, des bateaux, des bâtiments –

situés dans un espace différent et même dans un temps différent »<sup>1</sup>. En d'autres termes, la peinture, en tant que perçue en sa dimension d'image, implique ipso facto une visée perceptuelle « de seconde main » qui, s'appuyant sur « l'élasticité de notre imagination »<sup>2</sup> permet à la conscience de concevoir ou de reconnaître un objet selon ses caractéristiques spatiales alors qu'on n'en voit qu'un tracé en 2D sur un fond plat. Ce n'est pas le cas d'une sculpture dont les qualités structurelles et architectoniques de ses constituants plastiques imposent une « vision directe », c'est-à-dire une perception visuelle proche de la manière avec laquelle nous regardons la nature : elle nous accorde des « occasions ou des possibilités d'action » et de déplacement autour d'elle, nous permettant de prendre naturellement acte de notre propre position dans l'entour en relation avec l'objet-même de notre vision dans le champ perceptif que balaie notre regard.<sup>3</sup>

Ainsi, parce que le travail du peintre engage précisément une vision « de seconde main » qui n'est pas l'adage de l'expérience sculpturale, nous supposons que George Segal n'éprouve pas le besoin de procéder à des préliminaires d'ordre graphique ou pictural, pour se saisir mentalement des données brutes du monde et les retenir dans sa visée artistique. En outre, les occurrences sensibles et physiques du réel lui étant communiquées par le biais des contingences matérielles propres au « fait » de sculpture, il opte singulièrement pour une appréhension haptique de la réalité plutôt que pour une « appropriation » mentale nécessitant le signe graphique ou autres moyens projectifs. C'est, à notre avis, l'une des raisons pour lesquelles cette phase de préfiguration est extrêmement réduite chez lui alors qu'elle occupe une place prépondérante dans les démarches des peintres tels que Bonnard et Morandi.

La seconde raison qu'il nous faut invoquer pour justifier du peu d'intérêt accordé aux préliminaires de l'Anaphore nous semble concerner précisément sa conception même de l'objet moulé en plâtre : il est un moyen de cristalliser, de précipiter dans la « *materia informis* » le donné brut de l'existence de sorte que toute la progression anaphorique repose sur une relation perceptive directe, immédiate et engageant non seulement le visuel mais aussi le tactile, le toucher...

Nous aborderons cet aspect du modelage de plâtre dans les paragraphes suivants. Concluons seulement ce propos en rappelant que cet artiste formé à la peinture dans les années 1948-1953 adoptera des postures propres au métier de sculpteur dès les années 1958-1960. Ainsi les moments les plus

---

<sup>1</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la perception*, Traduction Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thines. 5<sup>ème</sup> Ed. De Boeck Université, 2000, p 227

<sup>2</sup> Gombrich : « *Voir la peinture, voir la nature* » In *Art de voir, Art de décrire II*, cahier du musée d'art national d'art moderne, N°24, Centre Pompidou, été 1988, p 34

<sup>3</sup> Remarque : nous référons notre propos à l'analyse que nous avons développée en page 188 de notre étude. Nous reprenons à notre compte les propos de E.H Gombrich définissant la vision « de seconde main » et la « vision directe » - Gombrich « *Voir la peinture, voir la nature* » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée d'art national d'art moderne, N°24, Centre Pompidou, été 1988, p 24 à 42.

Nous précisons cependant que si, le tableau ou la sculpture favorisent chacun l'une des deux postures perceptives, ils n'excluent nullement l'autre.

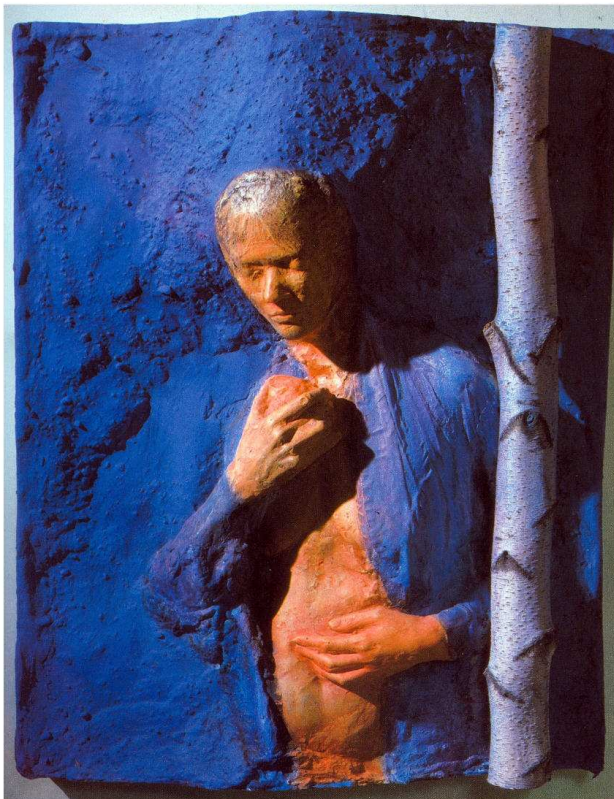
significatifs de son travail de créateur se situent-ils bien davantage dans la progression anaphorique et la phase de présentation que dans les préliminaires à l'exécution artistique. A l'inverse, il nous faut dire, pour Pierre Bonnard comme pour Giorgio Morandi, que la dernière phase de création, la Présentation, n'est que peu soumise à des choix techniques liés à l'utilisation de cadres ou de sous-verre, à des décisions visant manifestement la mise en situation spatiale des productions lors de l'accrochage...



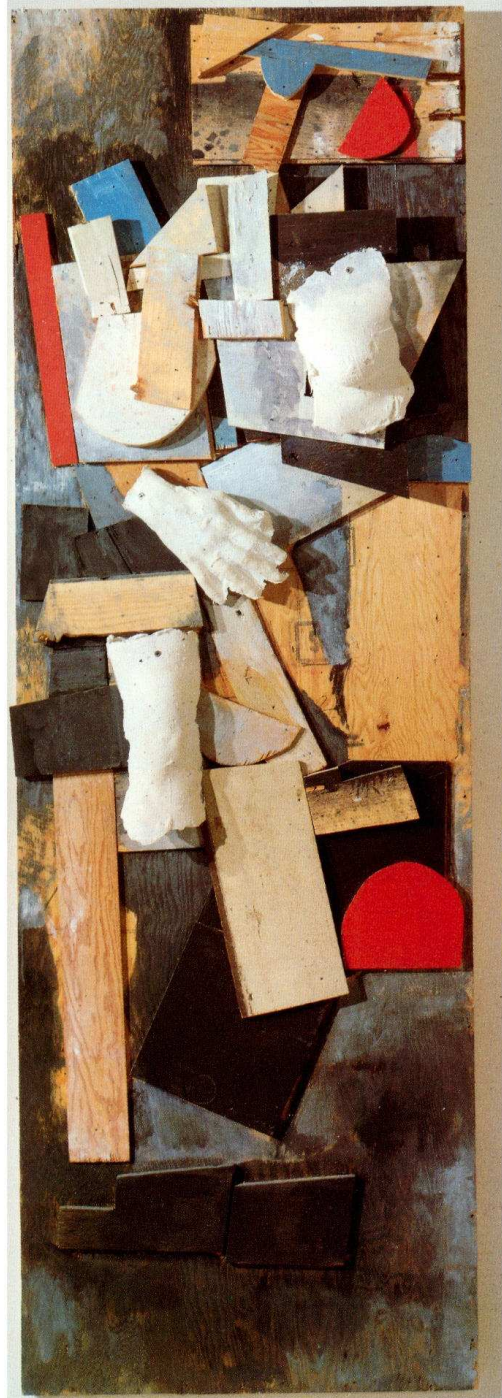
## Fiche George SEGAL N°7



Portrait de Meyer Schapiro. 1977. Bas-relief.  
Plâtre peint. 96x66x33 cm. MOMA, New York.



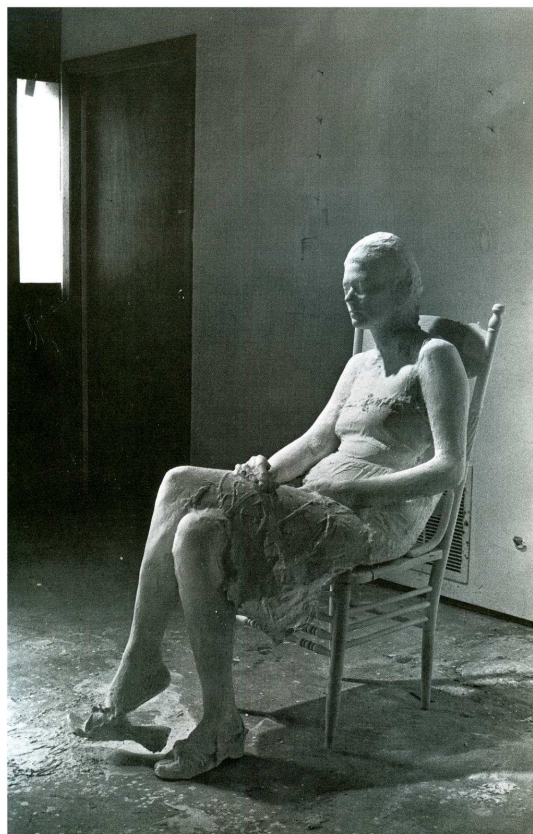
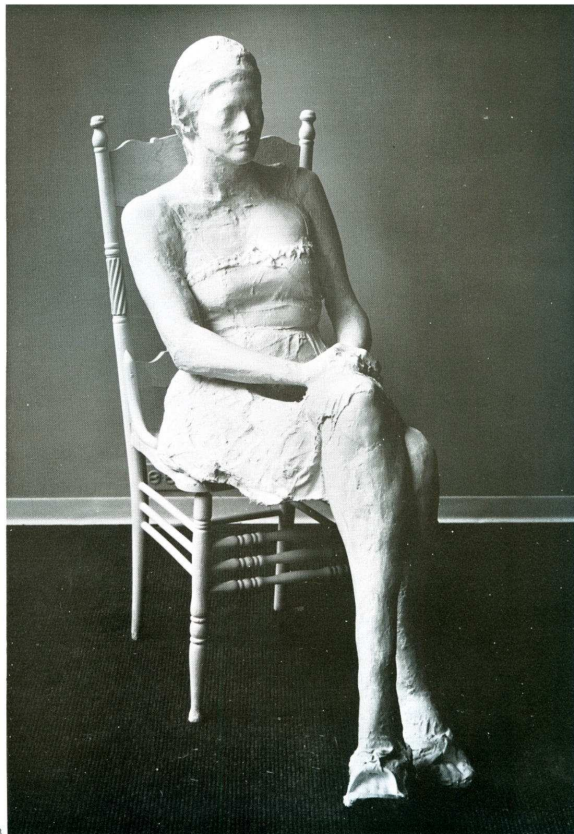
Femme mangeant une pomme. 1981.  
Plâtre peint et bouleau. 97x97x20 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Nu debout (Picasso). 1985. Plâtre et bois, peinture. 186,7x61x10,2 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, new York



## Fiche George SEGAL N°9



Femme assise aux Ballerines. 1982-84. Plâtre et bois. 124x43x95 cm. Coll. particulière, new York.



L'artiste et son modèle dans l'atelier. Février 1982. Photographies d'Arnold Newman.

### **2.3.2- Le statut du modèle et les procédés de moulage .**

Dans la plupart des commentaires, la critique parle de moulage lorsqu'elle fait référence aux productions de plâtre de George Segal... sans doute parce que, comme nous l'avons déjà fait remarqué, ce dernier employait plus aisément ce terme qu'il préférait, semble-t-il, à celui de modelage. Cependant, à y regarder de plus près, il apparaît que, dans les différents procédés de sculpture dont il usa, ce matériau ait été très largement employé pour modeler.

Nous pouvons repérer tout au long de sa carrière trois périodes durant lesquelles, manifestement, sa production sculpturale marque une évolution technique décisive pour l'esthétique de ses œuvres. Tout d'abord, dès l'année 1958, il élaborait ses premiers personnages en modelant sur une armature de bois et de treillis métallique des tissus imbibés de plâtre<sup>4</sup>. Il s'agissait véritablement de modelage donnant forme à des personnages aux caractères expressionnistes et aux contours approximatifs : sorte de figures grossièrement travaillées à la main que l'artiste associera à des peintures de grandes dimensions lors des expositions successives à la Hansa Galerie et à la Green Galerie à New York en 1959 et 1960.

A partir de 1961, au hasard d'une découverte dont nous avons déjà rapporté les faits<sup>5</sup>, il utilisa une technique plus élaborée : le moulage sur le vif au moyen de bandages médicaux imbibés de plâtre. Ce procédé consistait en une prise directe, à l'aide de bandelettes plâtrées, des parties du corps du modèle vivant. Les fragments de moulage correspondant à des portions du corps formaient des coques relativement rigides qui devaient, ensuite, être assemblées et soudées ensemble pour constituer le personnage en son entier. Cette procédure technique présentait donc deux moments bien distincts, l'un consistait en un moulage à même le corps du modèle vivant, l'autre en un façonnage, un assemblage par addition de plâtre humide qui renvoyait davantage au modelage. Le résultat gagnait en qualité dans le rendu des formes et volumes du personnage. Celui-ci constituait non une réplique fidèle de l'original, un fac-similé, mais davantage « une approximation de la forme humaine, d'environ un centimètre d'épaisseur de plus que son modèle »<sup>6</sup> : l'assemblage et le façonnage des différentes carapaces nécessitaient un plâtre additionnel régulièrement réparti sur les zones de couture des diverses pièces. « J'ai opté pour la face externe parce que, en quelque sorte, c'est ma façon à moi de dessiner et de peindre. Il faut que je précise ce que je veux, et je peux estomper ce dont je ne veux pas...le résultat porte la marque de ma main, mais pas tant la marque de mon travail

---

<sup>4</sup> Voir nos commentaires en page : ...

<sup>5</sup> Voir le chapitre concernant les influences, aux pages 115 à 136.

<sup>6</sup> Jan Van Dr Mark. « *L'éternité à la mesure humaine* », *George Segal*. Cnacarchives , dir. Germaine Viatte, Cnac. Paris. 1972. p. 17

manuel que celle de mes choix dans l'importance à donner à ceci ou cela. »<sup>7</sup>. Il utilisa cette technique de la prise directe au moyen de bandes plâtrées jusqu'en 1971, année où il découvrit les qualités du plâtre hydrostone : matériau industriel d'une plus grande résistance et dont le temps de prise était réduit... La technique de moulage du sculpteur de South Brunkwick allait, dès lors, tenir compte des « avancées » technologiques du matériau : les personnages en plâtre « Segaliens » résulteraient dorénavant d'un procédé de moulage en creux que d'aucun nomma : « le moule en hydrostone de la matrice originelle »<sup>8</sup>. Il consistait, dans un premier temps, à effectuer à l'aide de bandes plâtrées des fragments de moule à même le corps du modèle et à les assembler les uns aux autres avec un plâtre additionnel, pour reconstruire le personnage en son entier. Dans un second temps, celui-ci était consolidé par une couche de plâtre étalée sur la surface externe du moule et recevait alors en sa face interne l'application d'un plâtre hydrostone à prise rapide afin d'en constituer une épreuve positive. Il en résultait un moulage d'une grande finesse quant au rendu de la peau et des détails du corps du modèle. Ce procédé nécessitait, en quelque sorte, un double moulage. Il était par la suite soumis à des rectifications ponctuelles par applications locales de fines couches de plâtre humide, ces dernières permettant de mieux accuser le caractère matiériste de l'artefact ou d'atténuer les indicielles coutures du moule ou, encore, de corriger un détail de la physionomie du personnage représenté en son entier...

Ainsi, à partir de 1971, Segal pouvait-il réaliser des moulages avec une très grande précision en restituant jusqu'aux moindres détails l'épiderme de ses modèles. Cependant, s'il obtenait par ce procédé de moulage en creux une réplique beaucoup plus exacte, il se refusait à donner à ses personnages en plâtre un aspect trop naturaliste. Si nécessaire, il apportait quelques rectifications par ajout de plâtre humide posé à la main.

Nous constatons que le plâtre aura été, tout au long de sa carrière, l'un de ses matériaux de prédilection et l'activité de moulage, un moment privilégié auquel Segal accorda une place essentielle dans le processus de création qu'il entendait mener à son terme. Les séances de moulage sont, à ses yeux, d'une extrême importance dans la mesure où, de ces dernières, dépend précisément l'ensemble des éléments constituant l'œuvre achevée... Dans les lignes qui vont suivre nous allons nous appliquer à reconstituer chacune des étapes qui constituent cette phase de travail, en nous faisant l'écho d'une expérience de moulage exécutée par l'artiste durant l'année 1982, dans son atelier de South Brunswick. Nous rapporterons de façon succincte, les différentes étapes et les événements qui ont amené George Segal à la réalisation de son œuvre : « Femme assise aux sandales »<sup>9</sup>. Ce moment de la praxis Ségalienne nous est fourni dans ses moindres détails par Sam Hunter, dans la monographie<sup>10</sup> consacrée à l'artiste du New Jersey,

---

<sup>7</sup> Jan Van Dr Mark. op cit. p. 17-18

<sup>8</sup> Pierre Restany. *Segal*. Repères-Cahiers d'art contemporain. Paris, galerie Maeght Lelong. 1985. préface

<sup>9</sup> Voir fiche George Segal N° 9 page 272

<sup>10</sup> Sam Hunter, Dan Hawthorne. *George Segal*. Barcelone, Poligrafa SA, 1984, p 79 à 87

qu'il réalisa avec Dan Hawthorne en 1984. Nous l'utiliserons, ainsi que d'autres sources littéraires pour mettre en exergue la relation que George Segal entretient simultanément avec le modèle, l'entour et le processus de fabrication.

Mais avant cela, précisons le contexte dans lequel va se dérouler la scène : le lieu est l'atelier du sculpteur : une construction en maçonnerie composée d'une succession d'anciens poulaillers dont la hauteur maximale est de 2,40m et qui communiquent entre eux par des portes basses. L'espace y est donc relativement restreint en hauteur mais la longueur du bâtiment (plus de 90m) a permis un aménagement de l'espace intérieur très largement fonctionnel. L'éclairage naturel provient essentiellement du mur de façade principal dans lequel est aménagée une série de verrières en bandeaux d'une faible hauteur<sup>11</sup> (environ 80 cm). Des lampes artificielles sont installées sous le plafond et participent de l'éclairage de certaines zones de travail. Des monceaux de fragments de moules en plâtre sont entreposés à même le sol un peu partout. Des objets insolites et du matériel sont disposés çà et là. Des œuvres achevées accrochées aux murs ou posées sur le sol côtoient des morceaux de moulage et des reliefs en devenir...Un coin est aménagé de telle sorte à pouvoir s'y installer confortablement, assis dans l'un des fauteuils prévus à cet effet. C'est à cet endroit que Segal prépare son modèle, Norris Mailer, à la séance de moulage à venir. C'est là qu'il lui parle de son procédé technique, qu'il lui expose oralement le projet qu'il souhaite réaliser et pour lequel il l'a sollicitée. Point de présentation de croquis, de maquettes et autres moyens projectifs : seulement ce long moment de convivialité durant lequel il parle avec le modèle : « ayant le pressentiment d'une œuvre, c'est-à-dire, d'une situation, j'entame une phase délicate au cours de laquelle il me faut trouver la personne qui conviendra au travail que j'ai en vue [...] pourquoi il en va ainsi ? Je l'ignore mais c'est un fait. Le modèle devra donc être capable de sentir ce qui est en jeu dans la situation que je veux créer. Cette situation, il me suffira souvent de la décrire [...] Les meilleures pièces surgissent au bout d'un échange, d'un dialogue »<sup>12</sup>. George Segal travaillait sur la figure humaine en procédant au moulage à partir du corps même du modèle vivant. Il disait lui-même : « Ce qui m'intéresse vraiment, c'est la confrontation et/ou le dialogue entre deux personnes. C'est pourquoi la grandeur nature s'est imposée à moi comme l'échelle incontournable de mon travail »<sup>13</sup>. Sa façon de procéder, tout autant que ses réalisations plastiques ne nécessitaient en somme que le respect de l'échelle humaine et n'impliquaient nullement de recourir à un quelconque moyen projectif tels la maquette, le plan ou le croquis. Il ne travaillait donc qu'à partir de sa seule « intuition première », c'est-à-dire de l'idée qui traversait son esprit et commandait, dans sa tête, à la conception du dessin artistique: pas de phase préliminaire durant laquelle il aurait pu asseoir par des dessins et autres moyens projectifs, son projet de volume à

---

<sup>11</sup> Voir fiche Segal N° 9 page 272 et fiche documents divers N° 26 page 284

<sup>12</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. George Segal parle de son travail* ». *George Segal*. Catalogue Sidney Janis. New York. 1989, p 12 et 13

<sup>13</sup> Segal George. Op cit. p 12



l'échelle du « un pour un », pas d'esquisse sous la forme de maquette ou de schéma... rien de cela sinon le besoin d'exposer verbalement à son modèle l'idée qu'il souhaitait mettre en œuvre par les moyens du moulage de plâtre.

Bien entendu, à ce stade d'avancement du projet sculptural, George Segal a effectivement choisi son modèle et il sait par avance la posture dans laquelle il le moulera. De plus, nous savons qu'à l'exception de ses nus féminins pour lesquels il a souvent recours à des modèles professionnels, il fait appel pour réaliser ses moulages à des amis, à la famille et à son entourage... Donc, nous supposons que Norris Mailer, en sa qualité de modèle vivant, présentait les caractéristiques physiques requises et correspondait absolument à son « idée première », à son intuition de départ. Sans doute, l'a-t-il antérieurement aperçue dans des situations quotidiennes auxquelles se réfère l'œuvre qu'il s'apprête à exécuter. Le sujet de ses compositions est toujours prédéterminé et présent dans son esprit avant même le commencement du moulage : « Je fais normalement des sculptures de personnes que je connais très bien, dans des situations où je les ai vues ». déclarera-t-il à ses interlocuteurs durant cette journée, « il faut que je fasse très attention [...] et pour toutes sortes de raisons, que je ne me trompe pas sur la personne : les attitudes mentales d'un individu ressortent, d'une manière ou d'une autre, sur le plâtre »<sup>14</sup>.

Il est 13h15, ce 20 février 1982 lorsque Segal observe avec attention la posture que son modèle adopte, la pose qu'elle prend. Elle est assise sur un long banc de bois aux piètements métalliques, disposé pour l'occasion au centre de l'atelier. Elle porte une robe plissée et se tient assise, les jambes croisées de telle manière que le genou gauche passe par-dessus l'autre. Le bras droit, largement appuyé sur le dossier du banc retient la tête qui penche quelque peu dans l'alignement de l'épaule. Son avant-bras gauche repose sur le haut des jambes et dessine une ligne courbe formée par l'épaule gauche et la nuque vers le haut et se continuant vers le bas par l'intermédiaire des membres inférieurs. Le sculpteur tourne tout autour du modèle, lui parle calmement, la met en confiance : « Le moulage à proprement dit est un moment social, un moment de rencontre »<sup>15</sup> aurait-il déclaré lors d'un entretien, bien des années après. Il ajuste la position de la tête, arrange la chevelure et les plis de la robe puis rectifie la position d'un membre. Il conçoit cette phase de l'Anaphore comme un moment de communion entre le sculpteur et son modèle, un moment qui nécessite une totale acceptation réciproque pour endiguer la gêne occasionnée par les aléas d'un tel procédé technique : le contact entre les corps est inévitable et nécessaire.

Brusquement, le sculpteur s'immobilise et adopte une attitude pensive. Il évalue la silhouette de Norris Mailer et réajuste encore quelques positions de la tête, du bras droit, du pied gauche... puis à l'aide d'un outil scripteur, il marque les points de contact du corps de la femme avec le plancher, l'assise et le dossier du banc. Ainsi peut-il lui permettre de se relâcher, de se

---

<sup>14</sup> Sam Hunter, Dan Hawthorne, *George Segal*. Barcelone, Ed. Poligrafa SA, 1984. p 81

<sup>15</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. George Segal parle de son travail* ». *George Segal*. Catalogue Sidney Janis. New York. 1989, p 12 et 13

détendre et de déambuler dans l'atelier le temps d'effectuer les derniers préparatifs. Achevant l'installation, à même le sol, des matériaux et outils nécessaires au bon déroulement de la séance, il observe son modèle habillé pour l'occasion dans un vêtement féminin, ample et à motifs floraux, qu'ils ont acheté ensemble dans la matinée. C'est Norris elle-même qui a choisi la tenue vestimentaire. L'artiste dit « que le choix du vêtement (la robe) n'est pas important pour la pièce terminée, mais sa confiance dans le goût et le jugement du modèle lui semble avoir aussi un effet positif sur l'œuvre puisqu'il contribue à la révélation de la personnalité et du tempérament du modèle dans l'œuvre réalisée »<sup>16</sup>...

Un quart d'heure plus tard, il aide son sujet à s'enduire de crème Nivéa, lui propose de s'asseoir à nouveau sur le banc et de prendre la pose. Il débutera le moulage par les pieds et le bas des jambes. Après avoir laissé tremper, quelques instants, les bandelettes plâtrées dans un bac d'eau tiède disposé juste à côté du banc, il les applique délicatement sur le tibia de la jambe droite jusqu'à la rotule puis étale à nouveau le matériau du genou gauche jusqu'au pied ; le geste est sûr et appliqué. Arrivant au niveau de la cheville, il marque un temps d'arrêt puis moule scrupuleusement dans ses moindres détails la sandale. La prise des bandes médicales imbibées de plâtre est rapide et nécessite une grande dextérité pour lisser avec la paume et le revers de la main les surfaces ainsi réalisées. Achevant de reproduire les pieds et les chaussures, il remonte rapidement vers les plis de la robe, sur le haut des jambes et le bassin. Il s'efforce d'appliquer de façon homogène et cohérente les différentes couches de bandelettes, attentif au moindre décollement de la gaze plâtrée sur les plis du vêtement. De temps à autre, il humidifie le matériau afin de mieux effectuer le lissage des surfaces. L'artiste, rencontrant quelques difficultés à faire adhérer les bandelettes au vêtement, s'investit plus encore sur cette partie du modèle et parvient par pressions successives des doigts et des mains à faire que la coque de plâtre épouse parfaitement les formes saillantes de l'habit. Il commente par instant son travail, parle de référence à l'art de la Grèce Antique et ses mots, petit à petit, ne semblent plus être proférés qu'à la seule attention de Norris Maler. Nous saisissons combien les rapports qu'entretient l'artiste avec son modèle sont extrêmement étroits du fait même de la promiscuité qui s'installe lors de la réalisation du moulage sur le vif : non seulement cela nécessite un contact charnel entre les protagonistes mais la situation du modèle recouvert de plâtre humide est tellement inconfortable que le sculpteur éprouve le besoin de parler, de rompre le silence ambiant afin que la séance ne soit pas perçue comme un moment pesant et angoissant.

Se faisant, il continue de recouvrir la partie inférieure du modèle jusqu'au haut des hanches. « La forme est plus importante que l'aspect du tissu... » confiera-t-il à ce moment précis, à son modèle, laissant entrevoir le fond de sa pensée : l'œuvre qu'il cherche à réaliser ne se veut pas assujettie aux aspects et détails particuliers du modèle, elle n'en sera pas une réplique parfaite mais seulement une interprétation, une équivalence plastique. Segal ne cherche pas à produire un portrait réaliste mais bien davantage vise à affirmer une présence humaine, s'attache à en fournir un archétype.

---

<sup>16</sup> Sam Hunter, Dan Hawthorne, *George Segal*. Barcelone, Ed Poligrafa SA, 1984. p 81

Lorsqu'il juge que le plâtre recouvrant tout le bas de la femme a suffisamment durci, il commence le pénible processus de retrait des carapaces. Tout d'abord, il lui faut pratiquer une découpe longitudinale dans la partie postérieure du moule incérant la jambe droite. Puis, il écarte les parois à peine solidifiées pour aménager du bout des doigts et du plat de la main, un vide entre le mollet de Norris Maler et la coque de plâtre durci. Il ouvre alors le moule et le ceint à hauteur de la taille. Ensuite, il effectue trois incisions dans le revêtement plâtreux pour permettre de libérer les cuisses et le ventre. Il passe sa main entre le vêtement et la paroi du moule pour procéder au décollement total du matériau de moulage. Mais avant de retirer les fragments ainsi réalisés, il marque à l'aide d'un crayon, chacune des coupures afin de faciliter ultérieurement l'assemblage et la reconstruction du personnage en son entier.

Vers 14 heures, un tas de carapaces de plâtre correspondant aux moulages des jambes, du bassin et du ventre reposent sur le sol de l'atelier. Le modèle vivant se détend et marche quelques minutes dans la pièce tandis que le sculpteur vérifie les coques et prépare à nouveau son matériel. La jeune femme, après s'être enduit les bras et les épaules de crème protectrice, vient se rasseoir et prend à nouveau la pose. Le sculpteur procède au recouvrement partiel des bras et des épaules selon le mode opératoire que nous avons précédemment décrit. A présent Segal s'adresse à son modèle à voix basse...

D'une certaine manière, nous fait remarquer Sam Hunter, le sculpteur semble vouloir « établir une relation particulière, un échange intellectuel et émotif entre l'artiste et son modèle, une relation physique, directe, entre ceux-ci »<sup>17</sup>. C'est, pensons-nous, un aspect psychologique et sensible des plus révélateurs dans le processus créatif ségalien : non seulement leur relation est éprouvée physiquement mais elle s'inscrit dans l'immanence de l'entour dont ils perçoivent tous deux, au travers de l'activité de moulage et dans la relation sociale, la prégnance tout autant que l'étrangeté des circonstances réelles... Il ne nous semble pas insensé de supposer que les impressions sensorielles liées aux conditions de la praxis (humidité, froid, odeur spécifique du gypse...) et au contact charnel inévitable lors du processus technique aient pu induire sinon une forme de repli sur soi, du moins une intimité amenant naturellement les protagonistes émus à dialoguer à voix basse. C'est cet aspect sensoriel de la progression anaphorique qui nous paraît avoir un intérêt majeur dans le travail artistique de Segal : cela influe sur le rapport que nous entretenons avec le monde sensible, le réel et favorise d'autant la perception de soi, de l'autre et l'entour. Nous pensons que, d'une certaine manière, George Segal aménage dans l'œuvre achevée une charge émotive et des qualités sensibles telles qu'elle tend à équivaloir l'expérience sensorielle originelle qu'il a lui-même vécue pendant la progression anaphorique. Par le fait d'offrir au spectateur l'opportunité d'éprouver l'objet plastique comme un objet réel, il l'oblige à se penser lui-même comme partie prenante dans l'artefact artistique. Il crée, dans l'esprit du spectateur, les conditions qui l'amènent à se percevoir comme existant et évoluant dans l'œuvre (ou marchant près des éléments

---

<sup>17</sup> Sam Hunter, Dan Hawsthorne, *George Segal*. Barcelone, Ed. Poligrafa SA, 1984, p 83

qui la constituent). Cette prise de conscience de sa position existentielle en relation avec les constituants de l'œuvre fait éprouver au regardeur un sentiment d'adhérence à la réalité qui s'affirme dans l'instant même de sa perception. Ainsi Segal parvient-il à réitérer, pour le spectateur aux prises avec les occurrences sensibles de son dispositif plastique, une expérience de perception proche de celle qu'il a lui-même vécue lors de la phase de moulage, dans la relation singulière qui le liait à son modèle... Pour le dire autrement, « en plaçant l'espace de son art sur le même plan que le « monde réel » des spectateurs, il incite ces derniers à se refléter dans ses figures »<sup>18</sup> et donc à éprouver l'étrangeté de la situation qu'ils vivent face à l'objet pictural réel. En faisant cela, l'artiste octroie à l'œuvre plastique, la possibilité de réitérer pour les spectateurs, un sentiment d'adhérence à la réalité de même nature que celui que lui-même éprouvait lors du moulage. De notre point de vue, cela a quelque chose à voir avec ce que Gombrich nomme « l'assimilation de l'œuvre de l'artiste avec son expérience visuelle originelle ». <sup>19</sup> Nous aurons à revenir sur ce point ultérieurement.

Etalant sur l'épaule gauche de Norris Mailer les tissus chargés de plâtre, le sculpteur s'applique pour définir la ligne de force de la composition qui va de l'épaule à la main gauche. Il cherche à mettre en valeur son rythme curvilinéaire visant moins à obtenir une ressemblance formelle du bras qu'à capter la sensualité érotique du modèle. Autrement dit, il s'efforce de cristalliser dans la matière qu'il manipule la fragilité et la douceur féminine qui émanent de la posture quasi naturelle de la jeune femme prenant la pose : « Il y a chez les gens des attitudes qui sont enfermées dans leur corps et qu'il faut attraper... »<sup>20</sup> affirme-t-il à Jan Van Der Mark. En moulant ainsi son modèle dans une posture typique de la vie quotidienne, il a pour but de révéler des attitudes mentales tout autant que des traits physiques : « extérioriser les sentiments, au lieu de dépeindre une situation ou un évènement, tel est le fond des recherches de Segal »<sup>21</sup>. Il ne vise qu'à exploiter le langage spécifique du corps en renonçant aux poses trop élaborées et « esthétisantes » au profit de postures et de gestes plus quotidiens, plus banals, voire futiles.

Le regard tout particulier qu'il porte sur ses modèles en les dépouillant de tous leurs artifices et faux-semblants, en les amenant à adopter des attitudes familières lors des séances de pose contribue pleinement à faire naître, chez le spectateur, un sentiment confus de futilité, de proximité, de fragilité et de solitude à la fois... et ce sentiment, qui imprègne d'ailleurs toutes ses œuvres, centre l'attention du regardeur sur « ces figures chargées d'émotion » alors même que, dans leur carcan de plâtre brut, elles semblent

---

<sup>18</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1997, p 29

<sup>19</sup> Gombrich. « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire*. Les Cahiers du musée National d'Art moderne N°24. Été 1988. p 30

<sup>20</sup> Jan Van Der Mark. « L'éternité à la mesure humaine », *George Segal*. Paris, Cnacarchives, 1972, p.22

<sup>21</sup> Ibid. p 22



se perdre dans leurs pensées, s'enfoncer dans un mutisme où s'affirme la condition d'aliénation et d'isolement de l'homme moderne. Loin d'être seulement une matrice destinée à produire des répliques formelles du personnage, le modèle vivant devient un moyen par lequel l'artiste parvient à conférer à ses moulages une étrangeté saisissante, à impulser dans la sculpture une force émotive par laquelle sont révélés au spectateur les tensions psychologiques et les sentiments profonds de ses modèles. Le traitement plastique infligé à ces derniers, lors des phases de moulage, fait que, dans l'œuvre accomplie, la réalité supplante la fiction : « les personnages qui peuplent les scènes transcendent la réalité quotidienne et ses contextes habituels [...] Sa manière de travailler lui permet d'élever les tensions psychologiques : l'intimité du processus et les méthodes d'exécution lui fournissent une manière, autrement inaccessible, de connaître, palper et pénétrer mentalement les corps et la psychologie de ses personnages »<sup>22</sup>.

Aux alentours de 14h30, George Segal vient d'achever le moulage de la cage thoracique, du bras et de l'épaule gauches. Dès que cela lui semble suffisamment solidifié, il effectue quelques découpes, les marque d'un coup de crayon à leurs coutures, détend les fragments du moule et les détache délicatement du corps de Norris Mailer. Le haut du personnage est ainsi en partie confectionné : quatre nouveaux morceaux du moulage sont posés avec le reste sur le sol.

Après un moment de détente, le modèle adopte à nouveau la posture et Segal lui badigeonne de la crème Nivéa sur le bras droit, le coup, le visage et les cheveux. Cette partie du travail requiert une attention maximale et une grande habileté pour parvenir à capter chacune des parties saillantes de la tête. Il place en premier des bandelettes plâtrées sur le coup et le menton de telle sorte à donner au moulage le plus rapidement possible une tenue, une assise sur laquelle pourra se greffer le reste des couches plâtrées posées sur le visage et la chevelure. Dans le même temps, il recouvre le bras droit et stabilise l'angle que forme l'avant-bras avec la tête penchée. Segal est concentré. Il ne parle pas. Vient ensuite le recouvrement des cheveux et pour terminer celui de la face. Ce dernier ne présente pas en soi de véritables difficultés mais peut générer de l'anxiété lorsque les yeux, la bouche et les oreilles du modèle vivant sont obturés (les narines, bien entendu, ne subissent aucun recouvrement afin de pouvoir respirer normalement)...

Il est 15 h10 lorsque le moulage « sur le vif » est enfin terminé. George Segal l'a retiré complètement du corps de Norris Mailer et celle-ci se lève, va se nettoyer et change ses vêtements mouillés et souillés de résidus de plâtre. Les différents fragments de moule sont vérifiés puis positionnés sur une table de telle manière à permettre un meilleur séchage... Bientôt pourra débuter un deuxième temps de travail : l'assemblage méthodique des carapaces et le moulage en creux « à l'Hydrostone ». Cette seconde phase de la progression anaphorique ne se fera pas en présence du modèle vivant.

---

<sup>22</sup> Sam Hunter, Dan Hawthorne, *George Segal*. Barcelone, Ed. Poligrafa SA, 1984. p 76 et 77

Précisons toutefois, que Segal, en cette année 1982, emploie depuis plus de dix ans une technique d'assemblage beaucoup plus sophistiquée que celle usitée durant les années soixante. Nous avons préalablement précisé quelques points caractérisant les divers procédés opératoires dont a pu faire usage l'artiste américain tout au long de sa carrière mais, dans le cadre de notre propos actuel, nous nous référerons à la technique de moulage en creux à l'aide de l'Hydrostone : plâtre industriel de grande qualité et à prise rapide qu'utilise précisément le sculpteur pour la réalisation de cette œuvre.

« Lorsque le moulage est terminé, je me retrouve avec un monceau de pièces sans consistance, fissurées, abîmées. Je dois alors les reconstruire en les assemblant avec de nouveaux apports de plâtre. Pour remettre en forme une figure, j'ai besoin de pratiquement dix fois plus de temps que pour le moulage proprement dit [...] Le travail pénible ne vient qu'après, au moment de la reconstruction. Lorsque j'ai une idée claire de ce que je veux et lorsque le modèle réagit correctement, tout va bien. Mais généralement, mon travail ne se réduit pas simplement à enregistrer ce qui a été fait. La plupart du temps, je dois modifier le moulage, pratiquer des changements, intervenir dans la plastique ou dans la psychologie de l'œuvre. C'est ainsi qu'il m'arrive de couper un bras, qui se retrouvera dans la poche du personnage alors que le modèle le tenait étendu ! »<sup>23</sup>.

Cette seconde étape de la fabrication du personnage en plâtre n'obéit pas aux principes opératoires simples de l'assemblage par scellement des coques à l'aide de plâtre additionnel déposé sur les jointures du moulage « sur le vif » : technique employée par Segal pour ses œuvres antérieures à 1971. Selon cette approche technique, le sculpteur soude les carapaces de bandelettes plâtrées en déposant sur leur paroi intérieure un ajout de matière qui rigidifie et consolide l'ensemble. Puis il retravaille la face externe afin d'obtenir l'épiderme sculptural qu'il souhaite : une surface de plâtre dur approximativement fidèle aux formes du modèle original sur laquelle sont affirmées les traces du labeur sculptural...Mais, pour la réalisation de « Femme assise avec des sandales »<sup>24</sup> de 1982, George Segal procède autrement : à l'aide d'un plâtre additionnel qu'il dépose à présent sur la face externe du moulage, il scelle les diverses coques formant ainsi des portions du corps du personnage. Les repères faits au crayon sur chaque morceau lui facilitent grandement le travail. Cependant, lors des étapes de production précédentes, un grand nombre de ces fragments ont fini de sécher à même le sol de l'atelier et leur poids soumis à la pesanteur naturelle les a fait légèrement se déformer avant un durcissement définitif. Ils ont donc subi quelques déformations (nous pouvons même supposer que celles-ci ne résultent pas seulement du temps de séchage : lors des multiples séances de moulage « sur le vif », le modèle a pu ne pas adopter exactement la même pose). Ainsi, faut-il rectifier les fragments de moules pour retrouver un volume relativement acceptable par rapport à l'original. L'une des difficultés pour l'artiste réside dans le fait de devoir sceller des coques dont l'épaisseur n'excède pas trois ou quatre millimètres. Conserver

---

<sup>23</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. George Segal parle de son travail* ». *George Segal*. Catalogue, Sidney Janis. New York. 1989, p 14

<sup>24</sup> Voir fiche Segal N° 9 page 272

la tenue des volumes, dans ces conditions, n'est pas simple ! Il faut s'armer de patience et laisser un temps suffisant entre chaque scellement pour permettre une bonne prise du liant et faire en sorte que les parties du moulage reste définitivement soudées. Le modèle n'est plus sous les yeux du sculpteur et le travail de reconstruction du personnage doit s'effectuer à partir des souvenirs... Ainsi, comme Pierre Bonnard, cet artiste américain tire autant de sa mémoire que de l'observation directe du modèle pour recréer la réalité ; comme Pierre Bonnard, il use de son imagination plutôt que de servilement reproduire le réel.

Les fragments assemblés peu à peu prennent forme et leur face intérieure constitue, en quelque sorte, une photo tridimensionnelle en négatif du modèle originel. Il faut, à présent, que le sculpteur, verse à l'intérieur de ces coques ainsi assemblées, l'Hydrostone: un plâtre d'une extrême finesse et d'une grande malléabilité qui autorise un prélèvement quasi parfait des détails des surfaces moulées. Il s'agit donc d'un second moulage, celui-ci réalisé en creux à partir des premières carapaces moulées à même le corps de Norris Mailer...en somme : un procédé de reproduction indirect de l'empreinte du modèle vivant.

Une fois ce plâtre industriel à prise accélérée totalement sec, les bandages du premier moulage sont enlevés et les surfaces obtenues restituent les pores et les rides de la peau, les moindres détails, les textures et les plis des habits... Il suffit, maintenant au sculpteur de souder à l'aide du plâtre chaque portions du personnage ainsi obtenues afin de restituer la totalité de son volume. Cette reconstruction de la physionomie du modèle ne gardera toutefois pas l'ensemble des détails réalistes obtenus par le procédé de « moulage à l'Hydrostone sur matrice en creux »<sup>25</sup>. Phyllis Tuchman nous rapporte les propos de George Segal en 1975 : « Dans mon travail antérieur, particulièrement dans les pièces environnementales, j'utilisais le moule à l'endroit et conservais la forme avec un vide à l'intérieur...je m'intéressais au geste et à l'attitude des figures [...] Avec les nouvelles possibilités du moulage en creux à partir de la matrice que constituent les premières coques de bandelettes plâtrées, j'obtiens davantage de nuances subtiles. Quand je travaille à partir de l'intérieur des coques, je deviens beaucoup plus sensible aux crevasses et aux aspérités de la peau du modèle. Je m'implique plus dans le rendu des rythmes du corps et des plis du vêtement... »<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Pierre Restany. *Segal*, Paris, Cahier d'art contemporain. Galerie Maeght-Lelong. 1985, p 4

<sup>26</sup> Phyllis Tuchman. *Segal*. New-York/Londres. Ed Abbeville Press Publishers, Modern master, 1983, p 114

## Fiche Documents divers N°36



Exposition Segal. Montclair Institut University. George segal gallery. New Jersey. 2008



Exposition Segal. Montclair Institut University. George segal gallery. New Jersey. 2008



## Fiche Documents divers N°26

Photographies tirées de: George SEGAL, catalogue exposition Knokke/Heist, Sidney Janis Gallery/ Elisabeth Knokke, 1989 pp 8 et 81



L'atelier de Georges SEGAL à South Brunswick, New Jersey. Photographie Finkelman/ Nelson. 1989.



Fragments de modelages de plâtre dans l'atelier de l'artiste, South Brunswick, New Jersey. Photographie Speltdoon/Nellens. 1989



## Fiche Documents divers N°37



Georges Segal: moulage du visage, dans son atelier. 1982.  
 Photographie de M. Abramson. In Phyllis Tuchman, Segal, New York, Abbeville Press, 1983.



## Fiche Documents divers N°38



George SEGAL dans son atelier: Consolidation d'un bas-relief en plâtre brut. 1982.  
Photographie M. Abramson. In Phyllis Tuchman, Segal, New York, Abbeville Press, 1983.

### **2.3.3- Le plâtre : un matériau de prédilection.**

Nous n'en avons pas encore terminé avec le questionnement qui nous occupe : la relation qu'entretient George Segal avec son modèle lors de la confection du moulage des coques de plâtre. Nous venons de commenter et relater dans le détail une expérience de moulage exécutée par l'artiste aux prises à la fois avec les nécessités opératoires du procédé technique et les exigences qu'il entendait respecter quant aux relations étroites qui le liaient au modèle lors des diverses étapes de réalisation. Nous nous sommes interrogés sur les caractéristiques et les particularités fonctionnelles d'un tel procédé. Nous avons pu constater que, par le biais d'une technique d'empreintes figeant dans l'instant les occurrences sensibles qui s'y manifestent, le sculpteur cherche à capter de façon profonde et aiguë la « saillie du Réel »<sup>27</sup>. Nous devons porter à présent notre attention sur les qualités plastiques de l'artefact ainsi constitué et considérer le moulage sur le vif non comme un procédé d'enregistrement « passif » du modèle permettant de « dupliquer » son empreinte physique, mais plutôt comme un moyen d'investigation des occurrences sensibles du réel et de restitution *a posteriori* de l'intensité de leur captation dans les chairs de l'artefact. En d'autres termes, la technique de moulage de Segal vise à « concréter » la multitude de percepts, c'est à dire les sensations qui affectent le sculpteur et son modèle aux prises aux aléas du procédé d'exécution, tout au long de l'Anaphore.<sup>28</sup>

Attardons-nous, à présent, sur les particularités et les caractéristiques fonctionnelles d'un tel procédé de moulage. Nous serons à même alors de mieux appréhender la façon toute singulière avec laquelle le sculpteur américain conçoit l'objet pictural réel.

---

<sup>27</sup> Remarque : nous référons aux propos de Jean Pierre Mourey au sujet de la posture artistique de Cézanne face la nature, celle-ci s'affirmant simultanément comme l'objet de sa vision et le milieu sensible d'où émane la pluralité des percepts. JP Mourey, *Le vif de la sensation*, Saint-Etienne, CIEREC, travaux LXXX. Université Jean Monnet, 1993, pages 57 et 58

<sup>28</sup> Remarque : Nous rappelons à notre lecteur que le terme « Concréter » vient sous la plume de Paul Cézanne, dans une lettre du 26 mai 1904, adressée à son ami Emile Bernard : « ...le peintre concrète au moyen du dessin et de la couleur ses sensations, ses perceptions. » In J.P. Mourey. Op Cit. P 63 ou P.M.Doran « *Conversation avec Cézanne* » éd. Macula, Paris, 1978, p 28.

Nous faisons figurer, ici même, la remarque que George Segal formule à l'encontre de son procédé d'exécution et qui révèle la façon toute particulière dont il le perçoit : « cela répond, en quelque sorte, au fait que je considère mon travail actuel comme une autre façon de dessiner ou de peindre. »... En cela, nous semble-t-il, retrouve-t-il les aspirations profondes du maître d'Aix en Provence. In Segal George. « *Le goût de l'expérience. Georges Segal parle de son travail* ». *George Segal*. Catalogue d'exposition Sidney Janis. New-York. 1989, p13

En 1997, à l'occasion de la rétrospective Georges Segal au musée des Beaux-arts de Montréal, Marco Livingstone publie un ouvrage dédié à l'ensemble de l'œuvre du sculpteur américain. Ce texte produit trois ans avant la mort de l'artiste, nous renseigne sur ses différentes périodes de création. Il fournit une argumentation bien référencée de ses diverses productions 2D et 3D depuis ces premières peintures et ses environnements plastiques polychromes jusqu'aux commandes publiques de la fin des années 1980-90 et les derniers pastels. Rapportons ici, quelques unes des observations que soulève Livingstone au sujet de l'aspect sensible de la surface des « carapaces de plâtre » moulées directement sur les contours du corps « d'un humain en chair et en os »<sup>29</sup>: « le moulage direct de la figure que fait Segal – parfois décrit comme un emballage<sup>30</sup> ou un embaumement<sup>31</sup> du corps – est une évolution logique de la notion de ready-made ; on peut, à son avis, la justifier à la fois comme une « sorte de dessin »<sup>32</sup> et en se référant à des évolutions d'avant-garde : faire une empreinte à partir du corps lui semble aussi valable que de faire des marques sur la toile par des mouvements rythmiques comme ceux des bras de Jackson Pollock »<sup>33</sup>.

Nous reviendrons rapidement sur cette « évolution logique de la notion de ready-made » mais, pour le moment, arrêtons-nous sur la manière avec laquelle Segal semble la justifier. La tournure de phrase qu'emploie Livingstone peut laisser entendre d'une part, que l'artiste américain considèrerait la technique du moulage sur le vif comme une pratique pouvant s'apparenter à une « sorte de dessin » et d'autre part, que cette pratique sculpturale à base de plâtre pouvait renvoyer, dans l'esprit de Segal, à l'impulsion physique par laquelle Pollock rendait efficaces les déhiscences de gestes et la matérialité de la surface peinte : un moyen, en quelque sorte, pour cristalliser sur la toile un « Réalisme existentiel profond »<sup>34</sup> propre à l'art abstrait américain d'après 1945.

De prime-abord cela semble incontestable au regard des influences que l'artiste a pu recevoir dans les premières années de sa carrière<sup>35</sup> et du contexte historique dans lequel il évoluait à la fin des années cinquante,

---

<sup>29</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1997, p 15

<sup>30</sup> William C. Seitz, *Environnement USA : 1957-1967*. Catalogue d'exposition, pavillon des Etat Unis, 9ème biennale de São Paulo, Washington, Smithsonian Institution, 1967, p.64

<sup>31</sup> Allan Kapprow. "Segal's vital mummies", Art News, vol.62, Février 1964, p.33

<sup>32</sup> William C. Seitz, *Environnement USA : 1957-1967*, Catalogue d'exposition, pavillon des Etat Unis, Ixe biennale de São Paulo, Washington, Smithsonian Institution, 1967, p.103

<sup>33</sup> Marco Livingstone. *Georges Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 1997, p 23

<sup>34</sup> Pierre Restany. *Segal*, Paris, Cahier d'art contemporain. Galerie Maeght-Lelong. 1985, p 4

<sup>35</sup> Confère partie 2, pages 115 à 135 de cet ouvrage.



mais nous souhaitons déceler dans ce propos une sensibilité plus à même de tendre vers une posture toute autre : posture visant à développer, à l'aide du plâtre, un moyen d'enregistrement rapide, voire relativement immédiat, de certaines occurrences du réel qu'il souhaitait capter tout au long de la progression anaphorique... Nous pensons que ce procédé de moulage sur le vif a quelque chose de commun avec l'emploi du « disegno » par Pierre Bonnard<sup>36</sup>. Notre avis est que la conception Segalienne du moulage de plâtre comme « substitut de dessin »<sup>37</sup> présente des similitudes avec la façon de « croquer » quasi sténographique de Bonnard : face à la multitude des événements sensibles du réel, ce dernier saisit par un enregistrement graphique extrêmement rapide sur un bout de papier, ce qu'il souhaite retenir dans l'instant des occurrences lumineuses et chromatiques immanentes sur le modèle et dans l'entour. Chez Segal, le moulage de plâtre devient un moyen d'enregistrer l'empreinte du modèle soumis aux aléas du procédé de recouvrement : « les tissus trempés font voir les muscles et les os sous les vêtements [...] j'ai pu constater que le moulage est une transmutation. Le plâtre enregistre en effet jusqu'aux plus infimes sautes d'humeur de la personne qui se prête au moulage, et conduit, dans la sculpture achevée, à des résultats sur lesquels je n'ai aucune maîtrise »<sup>38</sup> confiera-t-il à son interlocuteur en 1989. En outre, non seulement le procédé optimise la saisie des moindres aspérités de la peau du modèle et les variations tangibles de son comportement mais il permet aussi de figer subrepticement, dans le matériau faisant sa prise, les déhiscences du geste créateur et les empreintes fortuites de l'artiste lui-même. Cette technique de moulage participe d'une même volonté créatrice que le « disegno » dans la démarche de Pierre Bonnard : il autorise une captation sur le vif des occurrences réelles que cherche à saisir l'artiste dans l'instant et qui, sans ce procédé opératoire lui échapperait. De plus, le processus de moulage nécessite un deuxième temps de réalisation *a posteriori* : celui de l'assemblage des multiples « carapaces de plâtre » pour reconstruire le personnage en son entier... Il faut donc que Segal fasse appel à sa mémoire, qu'il se remémore l'objet de sa captation première pour recomposer un équivalent sensible et acceptable de la figure préalablement moulée sur le vif par fragments. Il y a, dans ce second temps du travail créateur, les mêmes nécessités mnémoniques, les mêmes besoins de se reporter mentalement à une perception passée, à partir des traces matérielles saisies lors de leur captation originelle... C'est dans ce sens que nous comprenons l'assimilation par cet artiste (mais aussi par ses critiques les plus éclairés) de la technique de moulage de plâtre sur le vif à une « sorte de dessin ».

---

<sup>36</sup> Voir dans cet ouvrage: La phase de préfiguration dans la démarche plastique de Pierre Bonnard : une pratique de la « captation sur le vif », pages 238 à 246.

<sup>37</sup> Remarque : Nous relatons, ici, un court extrait d'un entretien dans lequel Georges Segal met l'accent sur sa façon de concevoir le processus de moulage sur le vif comme un moyen de dessiner : « Il se fait que j'ai choisi de travailler sur l'extérieur [du moule]. Cela répond, en quelque sorte, au fait que je considère mon travail actuel comme une autre façon de dessiner ou de peindre. » In Segal George. *Le goût de l'expérience. « George Segal parle de son travail »*. George Segal, Catalogue d'exposition Sidney Janis. New-York. 1989 p.13

<sup>38</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. George Segal parle de son travail* ». George Segal. Catalogue d'exposition Sidney Janis. New-York. 1989 p. 13

Nous verrons ultérieurement, lorsque nous en viendrons à l'étude des « Cezanne's still lifes » et des « néo-reliefs cubistes » des années 1980, en quoi l'utilisation du plâtre est assimilable aussi pour George Segal à l'acte de peindre.

Revenons sur la remarque qu'émet Livingstone, rapportant les propos de l'artiste et suggérant des liens entre la pratique sculpturale de Segal et les tendances gestuelles abstraites d'un Pollock ou d'un De Kooning : « faire une empreinte à partir du corps lui semble aussi valable que de faire des marques sur la toile par des mouvements rythmiques comme ceux des bras de Jackson Pollock »<sup>39</sup>. Nous ne cherchons pas à nier l'évidence par laquelle se trouve affirmée dans les volumes de plâtre de George Segal des années 1958 à 1962, une matérialité plastique exacerbée. Cependant, nous relativisons quelque peu cet état de fait dans la mesure où, l'expérience de création du sculpteur américain s'inscrivant sur une durée de plus de quarante ans, nous constatons que la tendance expressionniste<sup>40</sup>, l'inclinaison à vouloir précipiter dans le plâtre ce flux vital issu d'un geste énergique n'est pas manifestement patente dans toute sa production. Certes, dans des pièces telles « La femme à la veste rouge » ou « La légende de Lot »<sup>41</sup>, toutes les deux de 1958, il n'y a pas de doute possible quant à la volonté de l'artiste d'octroyer aux surfaces des volumes en plâtre un caractère très expressif affirmant l'extrême vélocité du geste créateur. Nous ne pouvons que constater combien leur épiderme plastique laisse négligemment apparaître les empreintes de doigts du sculpteur et les indices de la trame du tissu imbibé de plâtre et grossièrement appliqué. Nous ne pouvons que confirmer, en contemplant « La légende de Lot », combien fut grande sur le jeune George Segal l'influence des « expressionnistes abstraits » dans l'engouement général que suscitait leur esthétique à la fin des années 50 à New-York. Mais déjà devons-nous constater que l'ardeur du sculpteur à vouloir imprimer dans la chair de l'œuvre l'impulsion physique qui lui donne corps, est bien plus modérée dans une œuvre telle « La femme à la veste rouge » où la figure de plâtre semble davantage correspondre à une interprétation formelle plus proche de la réalité. Nous pouvons aussi faire ce même constat pour l'ensemble des réalisations de Segal à partir de 1961, année où il découvre les bandelettes plâtrées à usage médical : les sculptures dès lors s'affirmeront de plus en plus (mais jusqu'à un certain degré seulement) en leurs tenants réalistes. Nous constatons donc que l'influence de l'esthétique de « l'action painting » sur le travail du sculpteur américain est de courte durée. Il suffit d'observer quelques œuvres

---

<sup>39</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 1997, p 23

<sup>40</sup> Remarque : nous nous autorisons à employer ce terme pour qualifier les premières productions en 3D du sculpteur américain, parce que lui-même l'a employé à ses fins. Voir Segal George. « *Le goût de l'expérience, George Segal parle de son travail* ». *George Segal*, Catalogue d'exposition Sidney Janis. New-York. 1989 p. 11 : « Les premiers personnages que j'ai réalisés ainsi étaient très expressionnistes ... »

<sup>41</sup> Voir fiches Segal N° 6 et 15 pages 139 et 303 Voir aussi l'analyse détaillée de « La légende de Lot » en pages 139 et 303 de cet ouvrage.

telles « La boucherie » de 1965 ou « Le diner »<sup>42</sup> (commencé en 1964 et repris durant l'année 1966) pour se rendre compte de cette évolution : à la haute pâte nourrie par le geste du sculpteur qui imprimait très fortement les traces de son effort créatif sur la silhouette de Lot en 1958, succèdent dans « La boucherie »<sup>43</sup>, les surfaces travaillées du corps de la femme dont le caractère expressionniste est très sensiblement atténué au profit d'un certain réalisme. Le disant lui-même en 1989 : « Au fil de mon travail, je me suis mis à m'intéresser sans cesse davantage au monde autour de moi. Je ne veux pas rendre compte du monde comme un reflet de ma circulation sanguine, des pulsions de mon propre corps [...] La vérité sur l'ossature d'une personne qui n'est pas moi (Un modèle élancé et décharné par exemple) n'est pas au bout d'un geste mais au bout d'un travail rigoureux »<sup>44</sup>.

Nous devons aussi rappeler à notre lecteur un autre fait marquant de l'expérience sculpturale de Segal : en 1971, après avoir découvert les qualités du plâtre hydrostone, le sculpteur de South Brunswick, utilisera l'intérieur des coques obtenues par le procédé du moulage sur le vif, pour réaliser ensuite, par coulage de plâtre additionnel à prise rapide, une empreinte plus précise du modèle... nous voyons en ce changement opératoire un élément d'une complexité technique (le double moulage) qui ne semble pas compatible avec des aspirations expressionnistes. Cette nouvelle procédure technique de moulage en creux donnera à l'artiste les moyens d'enregistrer de façon beaucoup plus fidèle les aspérités de la peau et les détails physiques de ses modèles ; menus détails qu'il conservera ou pas lors de la seconde phase de sculpture : l'assemblage des divers morceaux. Nous voyons, là encore, un point d'achoppement avec les aspirations de « l'action painting » que corroborent les propos de l'artiste lui-même : « mes pièces portent donc la trace de ma main, mais les accents que j'impose ainsi à mes œuvres ne sont pas tant la marque de ma main que le signe visible de mes décisions »<sup>45</sup>. Et d'affirmer plus loin que ce qu'il recherche c'est, à la fois, de « mettre en avant, de quelque façon, la vérité, l'essence de [ses] modèles, mais aussi de les conserver intacts en tant que pure apparition plastique »<sup>46</sup>.

Et celle-ci, cette « pure apparition plastique » n'est perceptible pour lui qu'à deux conditions. La première : que l'artefact puisse conserver, en son enveloppe superficielle, les traces partielles mais évidentes du procédé plastique qui lui a donné forme et par lequel il exhibe des surfaces blanches, brutes, tendant à l'abstraction et altérant quelque peu les traits distinctifs et identitaires du modèle. La seconde condition consiste à faire en sorte que ce

---

<sup>42</sup> Voir fiche Segal N° 10 et 11 pages 301 et 302

<sup>43</sup> Voir fiche Segal N°10 page 301

<sup>44</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. Georges Segal parle de son travail* », *George Segal*. Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.14

<sup>45</sup> Segal George. Op Cit. p13

<sup>46</sup> Ibid. p13

« substitut d'être humain »<sup>47</sup> disposé dans un entour fait d'objets réels en tous genres (mais précisément sélectionnés par l'artiste pour répondre à son projet plastique) paraisse totalement naturel, c'est-à-dire qu'il s'offre à l'esprit du regardeur en sa qualité d'objet concret conforme à la nature particulière des choses et du lieu dans lequel il est.<sup>48</sup> Comme l'écrit Pierre Restany, c'est « à partir d'un répertoire de moyens précis, élémentaires et essentiels [que] le génie de Segal consiste à nous communiquer, directement et sans apprêts, la sensation d'une vérité d'évidence : le naturel en ce qu'il a de tangible, de « factuel » et en même temps d'inéluctable »<sup>49</sup>. Et de rajouter que dans les oeuvres de Segal, la pose du personnage moulé et la situation de chacun des objets usuels intégrés au dispositif environnemental « sont fixés une fois pour toutes [...] : un happening figé dans le plâtre, sans commencement ni fin »<sup>50</sup>.

Ainsi, en percevant simultanément l'entour et la prégnance sensible et structurelle de cette figure disposée à même le sol et en grandeur nature, le spectateur appréhende la silhouette pétrifiée dans le plâtre comme le « signe généralisé synonyme de « personne » »<sup>51</sup>... Alors, seulement, le dispositif plastique composé à la fois du moulage de plâtre à la matérialité convaincante et des différents objets réels participant au balisage de l'espace plastique, mue dans l'esprit du regardeur en un objet pictural réel : l'œuvre se joue dès lors de la représentation figurale d'une scène dans laquelle le spectateur est physiquement présent puisque il peut marcher dans l'entour et appréhender concrètement les espaces et les volumes qui le constituent. Autrement dit, le dispositif plastique ainsi élaboré devient un objet artistique dont la particularité est de se manifester à l'esprit du spectateur en ses fonctionnalités de représentation imagée mais aussi en son inaliénable condition d'environnement spatial concret dans lequel s'affirme la présence haptique des éléments plastiques qui le composent. Nous nommerons ce type d'objet pictural réel : un « Objicio », terme que nous empruntons au latin et qui signifie à la fois « jeter au devant des yeux », « présenter au regard », « placer comme un obstacle » et « faire pénétrer dans ». Nous aurons l'occasion, tout au long de ce chapitre, d'approfondir considérablement notre réflexion sur cet aspect de l'œuvre ségalienne mais

---

<sup>47</sup> Marco Livingstone. *Georges Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des beaux-Arts de Montréal, 1997, p 16

<sup>48</sup> Remarque : nous n'employons pas, ici, l'adjectif « Naturel » dans son acception première : qui est conforme aux lois de la nature. De même, nous ne souhaitons pas mettre en avant dans le contexte qui est celui de notre propos la dualité entre Naturel et Artificiel. Notre réflexion vise à considérer l'artefact en question en sa qualité d'objet appréhendé visuellement et donc, l'utilisation que nous faisons de l'adjectif « naturel » sert à caractériser en quelque sorte l'impression que le spectateur éprouve lors d'une perception directe de l'artefact. Confère : James J. Gilson. *La conception écologique de la perception visuelle*. 1979. p 147

<sup>49</sup> Pierre Restany. *Segal*, Paris, Cahier d'art contemporain. Galerie Maeght-Lelong. 1985, p 3

<sup>50</sup> Ibid. p 3

<sup>51</sup> Marco Livingstone. *Georges Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, p 15



nous devons, avant cela, considérer d'autres fondements poétiques de l'œuvre du sculpteur américain.

Soulevons un autre point spécifique à l'aspect purement plastique des moulages de Segal : alors qu'il n'a cessé d'utiliser, pour concevoir ses environnements plastiques toute sorte d'objets usuels choisis, il n'a jamais daigné recourir à l'utilisation de vêtements véritables pour habiller ses personnages en plâtre : « j'ai essayé d'habiller mes personnages. J'ai essayé de les peindre, mais le résultat ne m'a pas convaincu [...] Je ne suis pas tenté par le naturalisme. Si c'était le cas, j'aurais opté pour une toute autre façon de travailler », <sup>52</sup> affirmera-t-il en 1989. Nous entendons dans ce propos quelque allusion aux méthodes sophistiquées dont usent les sculpteurs photoréalistes tels John De Andrea et Duane Hanson ; artistes américains qu'il a côtoyés à maintes reprises <sup>53</sup> et dont il connaît parfaitement, par ailleurs, les démarches plastiques fort divergentes de la sienne. Nulle envie chez Segal de réaliser des fac-similés humains : des figures en trompe-l'œil moulées sur le vif et travaillées de telle sorte à nier d'une part, les qualités intrinsèques des matériaux dont elles sont faites et d'autre part, à annihiler tout effet plastique renvoyant au Pictural, à la matérialité de la surface peinte. Non ! George Segal cherche au contraire à donner à ces personnages en plâtre la force d'expression de la marque faite à la main : un caractère hautement matérialiste rappelant au spectateur la nature même de l'objet, sa réalité d'artefact artistique issu d'un matériau concret, malléable et moulant... Gommer tout ce qui émane du processus de fabrication ou tendre à l'illusion de réalité par un traitement chromatique extrêmement élaboré qui viendrait nier sa propre nature picturale n'est pas dans ses intentions créatrices. Bien au contraire ! Le personnage en plâtre segalien a cela d'antinomique avec les effigies humaines d'un John De Andréa <sup>54</sup> : il manifeste la vérité de sa condition de sculpture issue de l'anaphore. Il s'affirme dans ce qui le lie pleinement à l'acte de création : le matériau brut auquel la main a donné forme et accents... Si le sculpteur photoréaliste cherche à reproduire à la perfection le modèle jusqu'à lui donner une apparence naturelle d'un réalisme extrême, Segal, lui, vise à communiquer à son œuvre la charge émotionnelle qui émane tout autant du geste créateur imprimé dans la pâte que des gradients de surface qui restituent les imperfections de l'épiderme sculptural. Si John de Andréa peint en trompe-l'œil, jusqu'au plus infime détail, la chair et la peau de ses personnages, le sculpteur de South Brunswick cherche à affirmer la prégnance du matériau de moulage exhibant ses surfaces brutes. Si le

---

<sup>52</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience, Georges Segal parle de son travail* », *George Segal*, Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.13

<sup>53</sup> Remarque : il est à noter que George Segal fut membre d'un jury qui accorda à Duane Hanson, en 1968, en Floride, un prix artistique grâce auquel le sculpteur hyperréaliste acquerra une renommée nationale.

Confère : Livingstone. Duane Hanson, catalogue d'exposition, Montréal, musée des Beaux Arts, 1994, p 16 à 19. De même : Livingstone. George Segal : sculptures, peintures et dessins, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, p 31, annotations

<sup>54</sup> Irlandes, Julien-Lafferrière, Guillot de Suduiraut, Corps, Tours-Multiples, catalogue d'exposition, 1980, p. 11 et voir fiche Documents divers N° 9 p 89.

premier pousse la sophistication de ses simulacres jusqu'à les habiller de vêtements réels et de véritables cheveux humains, le second répugne à recourir à l'illusion superficielle et dépouille ses modèles de tous leurs artifices et faux-semblants. Le travail de l'un tend à dépeindre, à traduire directement par le leurre et les procédés illusionnistes, la réalité sans aucune interprétation, reflétant en somme l'esthétique de la vie réelle. Le travail de l'autre, plus à même d'affirmer le caractère artefactuel et matérialiste du personnage, lui confère un pouvoir expressif qui en fait un véritable précipité visuel<sup>55</sup> où s'accomplit la marque d'un moment de l'expérience vécue : l'image fait symptôme<sup>56</sup>, elle est événement ! Evènement durant lequel « les sculptures fantomatiques de Segal ont rempli [aux yeux du spectateur] les rituels qui leur étaient assignés : elles sont devenues des objets d'émerveillement, grandeur nature et pourtant faciles à distinguer de la réalité en raison des surfaces grossières en plâtre... »<sup>57</sup>. Assurément ces figures moulées disposées dans leur entour plastique, ces modelages de plâtre installés dans leur « écrin » d'objets réels, ces « sculptures fantomatiques » à la dimension humaine agissent sur le regard comme de véritables précipités visuels à partir de quoi s'amalgament dans l'esprit du regardeur l'espace sculptural et celui de l'existence quotidienne : « pendant des années, j'ai été attiré par l'idée de constituer un environnement en faisant descendre la sculpture de son piédestal et en pouvant marcher près d'elle »<sup>58</sup>. Mais plus encore, elles mettent du jeu dans le regard du spectateur dont la perception évolue selon son positionnement dans l'entour, prenant en compte, dès lors, chacun des constituants du dispositif spatial comme une part intégrée de l'objet artistique... Comme le dit si bien l'artiste lui-même : « Quand je fais le moulage en plâtre de quelqu'un, c'est tout le mystère de l'être humain qui se révèle. Et si je le mets à côté d'un objet réel, je soulève en même temps le problème de la nature de l'objet réel. »<sup>59</sup>. Ce n'est pas le cas des productions photo-réalistes en 3D de Duane Hanson ou de John De Andrea. Celles-ci demeurent d'abord des simulacres de réalité et n'impliquent donc aucunement que le regard assimile les occurrences réelles de l'environnement proche comme éléments constitutifs de l'œuvre. Bien au contraire, le fait que la sculpture hyperréaliste, en ses modalités d'existence, nie la nature même de ces constituants plastiques, implique l'absence d'un tel questionnement dans l'esprit du spectateur : l'objet de sa vision n'est en quelque sorte qu'un fac-similé, une copie parfaite de la réalité. Le personnage hyperréaliste en polyester demeure le seul point de focalisation et d'attention de sa visée perceptive : l'entour tout autant d'ailleurs que le

---

<sup>55</sup> Remarque : nous utilisons le terme « Précipité » au sens littéral du terme tout autant qu'au sens chimique : Formation cristallisée, solidifiée et dépôt qui se fait dans la hâte.

<sup>56</sup> Au sens où l'emploie Didi-Huberman. *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p 248

<sup>57</sup> Sam Hunter. *George Segal*. New-York, ed. Rizzoli, 1989, p 19

<sup>58</sup> Sam Hunter. Op Cit, p 20

<sup>59</sup> Jan Van Der Mark. « L'éternité à la mesure humaine », *George Segal*. Paris, Cnacarchives, 1972, p.22

positionnement du spectateur par rapport à l'œuvre ne nécessite pas un intérêt particulier et n'attire pas son attention.

A la question qui lui était posée en 1972 au sujet de la différence qu'il percevait entre sa production artistique et celle du sculpteur de South Brunswick, John De Andréa déclarait : « Je suppose que mon travail est né du sien, bien que ce ne soit pas là mon intention. Tous deux nous utilisons une personne vivante, au lieu d'inventer et de fabriquer une sculpture. Segal s'intéresse au geste. Cette chose très subtile qui fait que l'on sent une présence humaine [...] Moi [...] je pousse un peu plus loin, à tel point que l'on croit presque qu'un être humain est vraiment là »<sup>60</sup>... C'est précisément pour cela qu'il nous est impossible de voir dans les productions hyperréalistes la manifestation tangible de l'objet pictural réel : l'œuvre achevée en ses qualités d'artefact artistique tend à nier jusqu'à sa nature même d'objet plastique. Il induit, par conséquent, une perception de l'œuvre comme un fac-similé de réalité excluant dans l'esprit du spectateur toute distinction et reconnaissance de ses attributs poétiques picturaux.

A notre connaissance, il n'existe pas d'exemple, dans la production artistique de George Segal, qui justifierait de l'utilisation inopportune de vêtements réels pour travestir ou habiller ses modelages de plâtre. Seuls quelques cas rapportés par certains observateurs critiques font acte de l'emploi parcimonieux d'accessoires vestimentaires<sup>61</sup> pour travestir modestement les personnages Ségaliens. De façon plus prononcée, par contre, cette même critique rapporte l'hésitation du sculpteur, au terme des années 50 et au début de la décennie suivante, à utiliser la couleur en son rôle d'identification, c'est-à-dire à employer la peinture comme un moyen de recouvrement des surfaces déterminant un objet représenté...la couleur serait utilisée, en somme, comme un attribut de la représentation figurée en volume. C'est le cas, par exemple du vêtement moulé en plâtre de « La femme à la veste rouge » de 1958. Marco Livingstone<sup>62</sup> rapporte, au sujet de la genèse de cette production sculpturale, le fait qu'exposant pour la première fois cette œuvre à la Green Gallery, à New-York en 1962, sous le titre « Femme regardant au travers d'une porte-moustiquaire »<sup>63</sup> l'artiste éprouva une gêne, émit un doute quant à la perspicacité du traitement chromatique qu'il avait infligé à sa sculpture : celle-ci était de haut en bas totalement recouverte de tons soutenus, passés à grands coups de pinceau. L'année suivante, à l'occasion d'une seconde exposition à la galerie Iléana Sonnabend, à Paris, elle fut à nouveau présentée au public, sous le titre de « La femme à la veste rouge ». On observa des changements radicaux dans

---

<sup>60</sup> Irlandes, Julien-Lafferrère, Guillot de Suduiraut, *Corps*, Tours-Multiples, catalogue d'exposition, 1980, p 11

<sup>61</sup> Voir fiche Segal N° 27 page 300 : Le bal costumé 1965-72, où nous observons l'emploi d'un casque de motard et d'un médaillon photographique réels directement utilisés sur les personnages en plâtre peint à des fins de déguisement...

<sup>62</sup> Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, p 37

<sup>63</sup> Voir fiche Segal N° 15 page 303

le traitement des surfaces colorées : George Segal avait délibérément repeint en blanc une grande partie de l'œuvre, conservant uniquement dans un ton rouge les surfaces correspondant à la veste du personnage. Est-ce à dire pour autant, comme l'affirme Livingstone<sup>64</sup> que « le changement d'aspect de cette œuvre était le signe indéniable que le sculpteur avait découvert son identité artistique » ? Nous ne le pensons pas...Du moins notre avis, au regard de l'expérience qui était en 1962 celle de Segal, n'est pas aussi tranché.

Nous constatons que, d'une part, si sa connaissance technique du procédé de moulage sur le vif est toute nouvelle, il produit des modelages de plâtre depuis 1957 ; et ces derniers sont souvent installés en relation avec un artefact pictural<sup>65</sup>. D'autre part, nous observons que le changement opéré dans l'œuvre n'est pas de nature sculpturale mais concerne seulement l'épiderme chromatique.

Ainsi, sommes-nous amenés à considérer que le changement d'aspect infligé par Segal à « La femme à la veste rouge » est moins le signe de la découverte de son identité artistique que le résultat d'un questionnement inhérent à la pratique picturale : l'artiste américain est enclin depuis toujours à interroger les compénétrations espace-volume-lumière à partir des constituants matériels et chromatiques qu'il a sciemment choisis pour son dispositif plastique 2D/3D... Notre avis est que recouvrir partiellement de peinture blanche les surfaces déjà peintes du personnage féminin dans cette pièce de 1958, ne peut nous renseigner véritablement que sur le questionnement de l'artiste aux prises à l'utilisation de la couleur sur les volumes –Nous insistons : « de la couleur sur les volumes » et non « du pictural sur les volumes ». En fait, il ne s'agit, ici, que d'une couche d'acrylique blanche étalée partiellement sur un épiderme de peinture aux tons soutenus, ces derniers ayant été appliqués antérieurement sur l'artefact de plâtre. De notre point de vue, cette couche de couleurs vives devait atténuer les effets sensibles de la facture minérale, voire annihiler toute manifestation matérialiste des gradients de surface... Nous voyons donc en cette transformation chromatique de l'œuvre, un repentir du peintre qui, n'étant pas satisfait de l'effet plastique produit par ces tons chauds posés à même la surface rugueuse du plâtre, décide de la recouvrir d'un épais badigeon d'acrylique blanche. En faisant cela, il rend à son volume sa couleur originelle. Cependant, une surface peinte, même à l'acrylique, ne permet pas de retrouver les qualités de texture inhérentes à une surface de plâtre brute. Elle n'accueille pas le flux de lumière incidente de la même façon. Dès lors, on peut supposer que l'emploi d'un rouge vif pour permettre une meilleure discrimination visuelle des diverses parties du personnage modelé, peut être une alternative satisfaisante : l'effet esthétique recherché consiste alors à mettre en exergue des lignes de force soulignant la structure verticale du volume et accusant quelques traits caractéristiques du moulage.

De même, nous devons remarquer aussi que la couleur (qu'il s'agisse de la teinte blanche ou des tons soutenus qui lui sont antérieurs) est posée en une

---

<sup>64</sup> Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 1997, p 37

<sup>65</sup> Voir nos commentaires à ce sujet de la page 125 à 128



couche opaque, sans nuance, sans effet de surface. Il est question, ici, uniquement d'un revêtement coloré qui recouvre totalement le support sans laisser poindre les indices de son application au pinceau : nulle trace de l'outil, nulle déhiscence du geste, pas de débordement occasionnel sur les surfaces contiguës, de coulures et autres arguments matiéristes qui permettraient de justifier de l'emploi du terme « Pictural ». Ce qui est en jeu concerne seulement la couleur en sa qualité de matériau de recouvrement. Cependant, nous pouvons observer que la couleur rouge est appliquée uniquement sur les surfaces correspondant à la veste de la femme... Elle joue un rôle d'identification figurale : elle est partie prenante dans le processus de discrimination visuelle par lequel le spectateur reconnaît l'objet de sa vision comme la veste que porte le personnage. Le rouge est utilisé par le peintre comme un attribut chromatique de la veste et la détermine en sa qualité de « veste rouge ».

Bref, ce que nous constatons dans la version définitive de cette œuvre peut se résumer en deux points. Premièrement, le rouge appliqué en aplat sur la partie de la sculpture correspondant à la veste du personnage permet de distinguer de façon plus évidente les diverses parties du corps : les lignes de force qui, à la fois, épousent les rondeurs de la silhouette, soulignent la posture de la femme et rendent plus évidente la structure formelle du modelage de plâtre. Deuxièmement, la couleur blanche accroche bien mieux la lumière incidente : le contraste de valeur qu'elle entretient avec les teintes sombres et tertiaires de l'entour est très accusé et permet une meilleure perception des éléments inscrits dans l'espace en profondeur. A l'inverse, la peinture rouge posée en larges aplats sur la veste du personnage génère un contraste chromatique bien moins affirmé qui favorise l'intégration de la figure dans le cadre réel formé par les montants de la porte-moustiquaire.

De ces deux constats, nous émettons l'hypothèse suivante : ce qui intéresse précisément George Segal, tout au long de la genèse de cette production en 3D, consiste à interroger les relations intrinsèques qu'un modelage de plâtre à la facture matérialiste très prononcée peut entretenir avec un environnement spatial réel et chromatique. Plus exactement, il cherche à saisir les relations spatiales, les interactions chromatiques et les efficiences lumineuses qui déterminent notre perception du dispositif artistique ; ce dernier étant constitué d'un artefact issu d'un véritable travail de modelage et d'objets usuels réels associés et disposés dans son entour. Ainsi, George Segal fait-il preuve d'un questionnement plastique visant, entre autres, l'une des modalités d'émergence de l'objet pictural réel : la couleur. Ainsi la transformation chromatique de « La femme à la veste rouge » peut être comprise comme le résultat d'une expérimentation de la couleur sur les volumes. Elle correspond, à notre avis, à un véritable tâtonnement poïétique dont la finalité artistique résiderait, pour le sculpteur, dans le fait de rendre le plus naturel possible les rapports entre l'objet produit de ses propres mains et les objets usuels réels qu'il a sciemment choisis et disposés tout autour. De fait, ces derniers en viennent à être perçus comme constituants à part entière de l'artefact artistique.

Nous avons la conviction que les questions relatives aux phénomènes lumineux et chromatiques sont au cœur des préoccupations sculpturales et spatiales de cet artiste. Il suffit pour s'en convaincre de constater combien

les solutions mis en œuvre sont diverses et variées. Les modalités d'utilisation de la couleur dans une pièce telle « Femme à la veste rouge » diffèrent radicalement des principes chromatiques régissant des œuvres comme « La femme sur le pas de la porte » de 1964 ou « Le bal costumé »<sup>66</sup> de 1965-72. De même, les finalités et l'emploi de la couleur sont-ils d'une tout autre nature dans des productions aussi diverses que « La chaise de Picasso » de 1973, « La femme sur un banc, dans un parc » de 1980 ou encore « Femme debout devant une porte-fenêtre bleue entrouverte »<sup>67</sup> de 1981... Nous reviendrons considérablement sur les aspects chromatiques de l'œuvre de Segal, en troisième partie de cet ouvrage. Nous analyserons méthodiquement comment ce dernier utilise la couleur en tant que moyen d'émergence de l'objet pictural réel. Pour l'instant, recentrons le propos sur notre réflexion première : pour quelles raisons George Segal n'utilise-t-il pas d'habits véritables pour travestir ses personnages alors qu'il n'a de cesse d'associer à ces derniers moult objets réels ?

Notre réponse est déjà sous-entendue dans l'analyse comparative que nous faisons précédemment entre les œuvres de John de Andréa avec celles de Segal : rien dans les investigations sculpturales de ce dernier ne manifeste une quelconque volonté de dépeindre (au sens littéral du terme) la réalité objective du personnage. Rien, dans son art, ne manifeste un quelconque intérêt pour le naturalisme. Il ne cherche pas à abstraire de sa production les indices mêmes de l'acte par lequel elle a vu le jour mais, bien au contraire, les exhibe, les rend prégnants dans le regard du spectateur. En d'autres termes : il se refuse à gommer systématiquement de l'œuvre les traces susceptibles de renvoyer l'artefact à sa condition d'objet plastique exhibant la matérialité de ses constituants. Par conséquent, l'emploi de vêtement pour habiller ses moulages n'a aucun sens à ses yeux sinon précisément celui qu'il souhaite éviter : renvoyer à autre chose qu'à l'artefact artistique en sa réalité matérielle de modelage de plâtre, en son identité de pure présence plastique. Le disant lui-même : « J'ai envisagé d'habiller mes personnages [...] En les habillant de vêtements réels, en drapant, mettons, un boa sur un personnage de plâtre, cet accessoire se met à vivre sa propre vie et prend une forme, devient fer à cheval en l'occurrence, complètement autonome et isolé de ce qu'il est censé habiller. Je préfère ne pas encombrer mes pièces de détails qui ne pourraient qu'en brouiller la lecture »<sup>68</sup>.

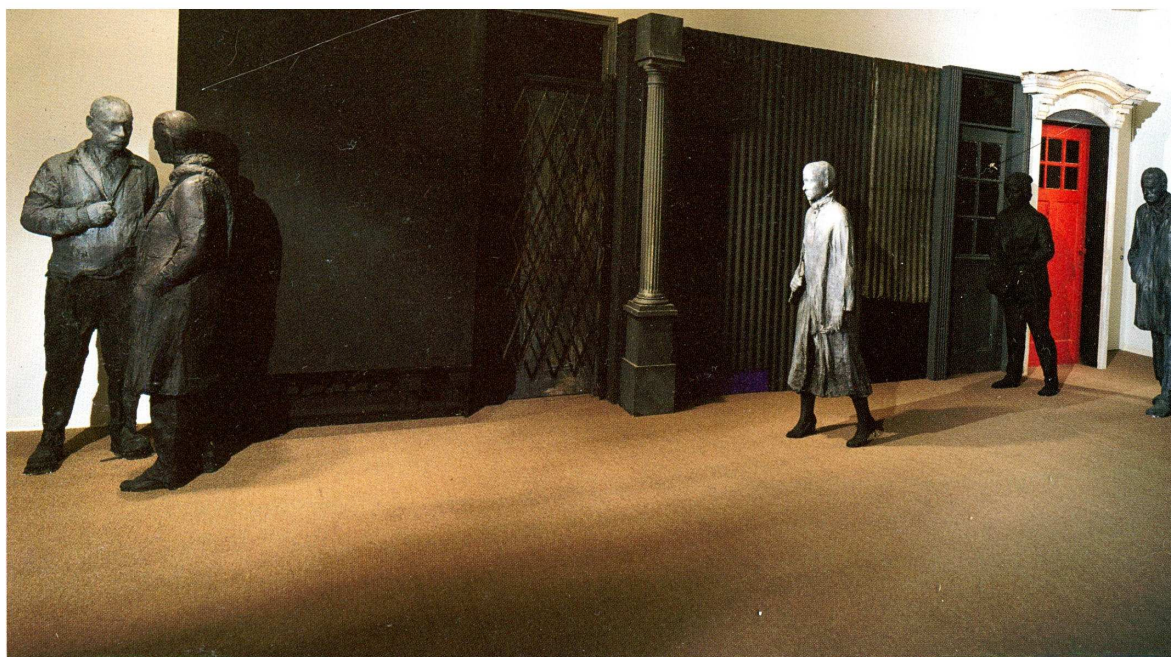
---

<sup>66</sup> Voir fiches Segal N° 15 et 27 pages 300 et 303

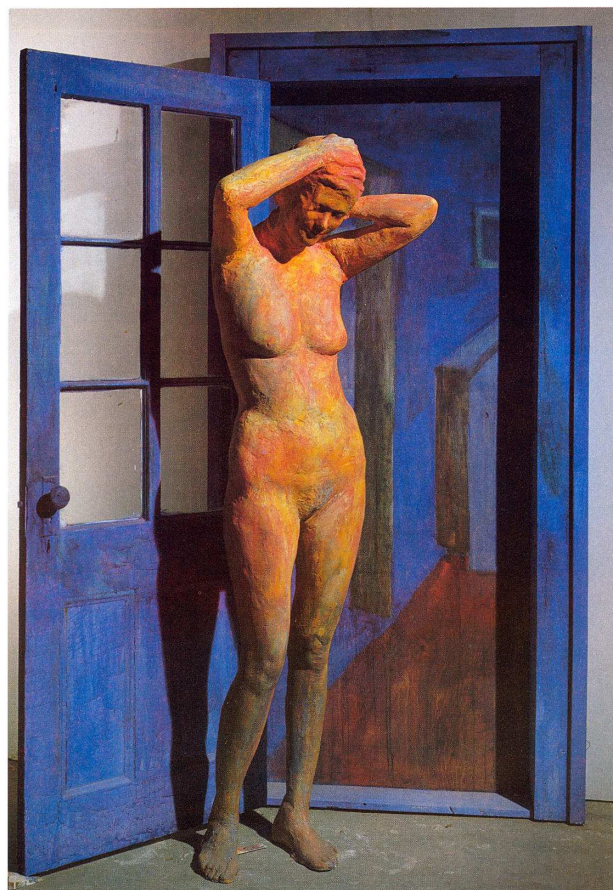
<sup>67</sup> Voir fiches Segal N° 8, 25 et 27 pages 299, 300 et 342

<sup>68</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. Georges Segal parle de son travail* », *George Segal*. Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.13

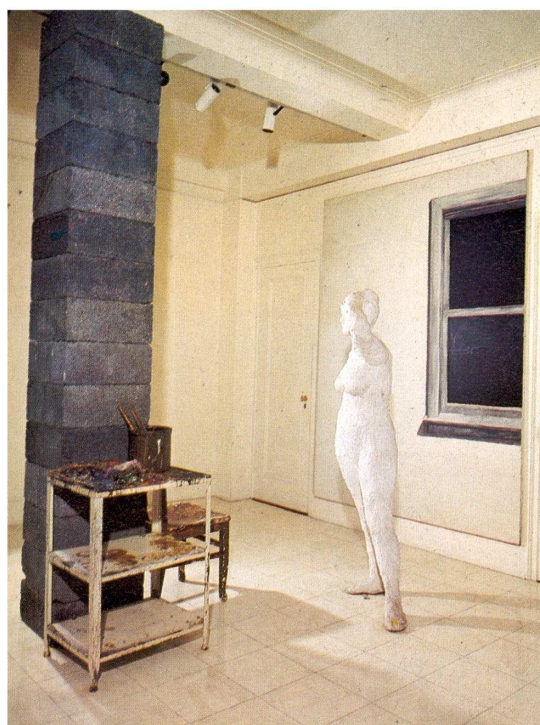
## Fiche George SEGAL N°8



La rue de la ville. 1987. Plâtre peint, bois et divers matériaux. 259x792x183 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



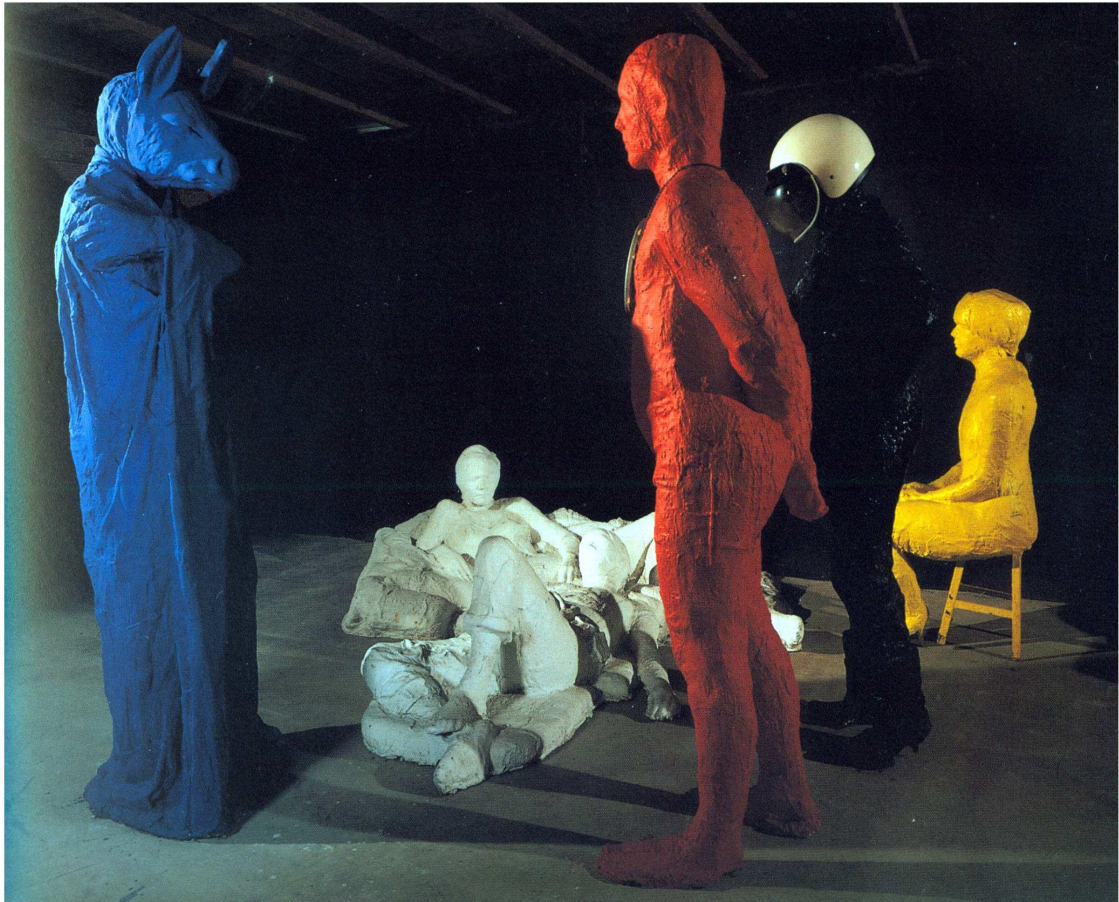
Femme debout devant une porte bleue entrouverte. 1981. Plâtre et bois peints. 208x140x84 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



L'atelier de l'artiste. 1963.  
Plâtre, bois, métal, ciment et objets, peinture.  
244x183x274 cm.  
Coll. Harry N. Abrams, New York



## Fiche George SEGAL N°27



Le bal costumé. (Version finale). 1965-72.  
Plâtre peint, acrylique, métal, bois et divers objets. 183x366x274 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



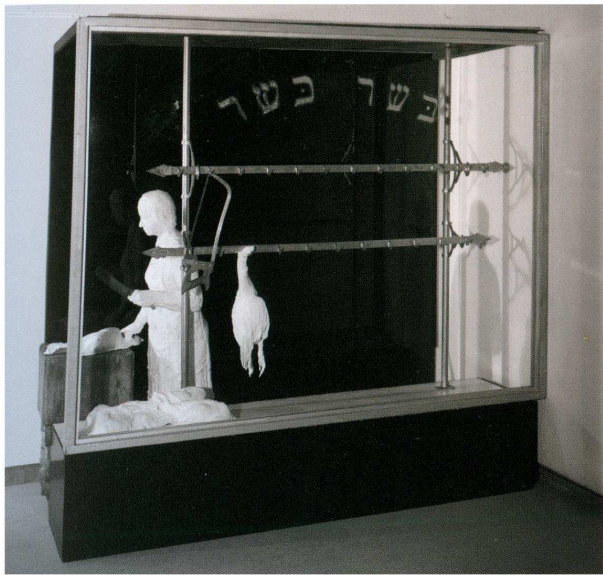
Femme debout se regardant  
dans un miroir. 1996. 182x60x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



Femme bleue sur un banc noir. 1977. Plâtre, bois et peinture. 107x183x91 cm.  
Coll. Margulies, Grover Isle, Floride.



## Fiche George SEGAL N°10

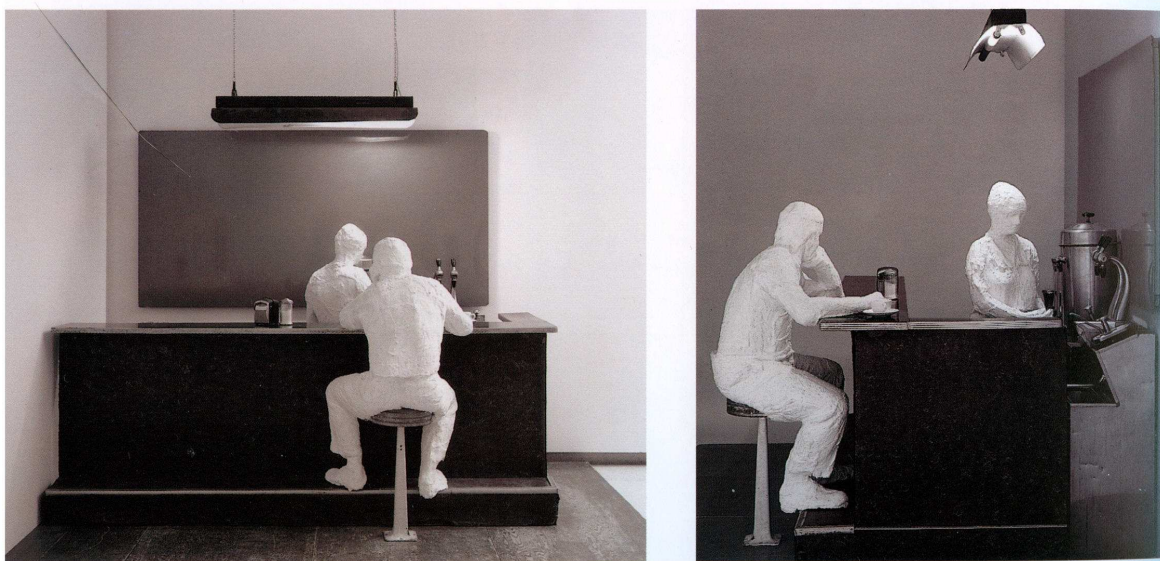


La boucherie. 1965. Plâtre, métal, bois, vinyl, plexiglass et divers objets. 239x252x122 cm.  
Art Gallery of Ontario, Toronto.





## Fiche George SEGAL N°11



Le dîner. 1964-67. Plâtre, bois, métal, Formica, masonite et néons. 259x274x221 cm.  
Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, USA





## Fiche George Segal N°15



La table de la salle à manger. 1962. Plâtre, bois, métal et miroir. 183x305x305 cm. Coll. particulière King Point, New York.



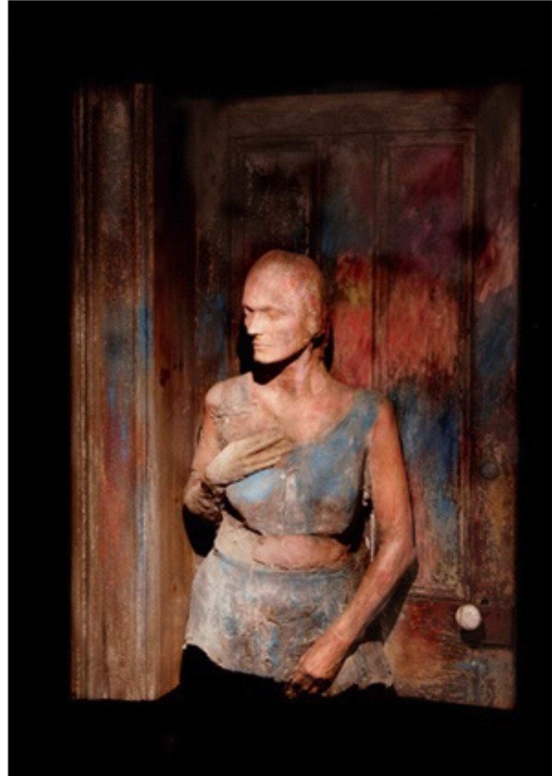
Femme à la veste rouge (Version finale). 1958-62. Plâtre et bois, peinture. 180x76x61 cm. Coll. Sidney Janis Gallery



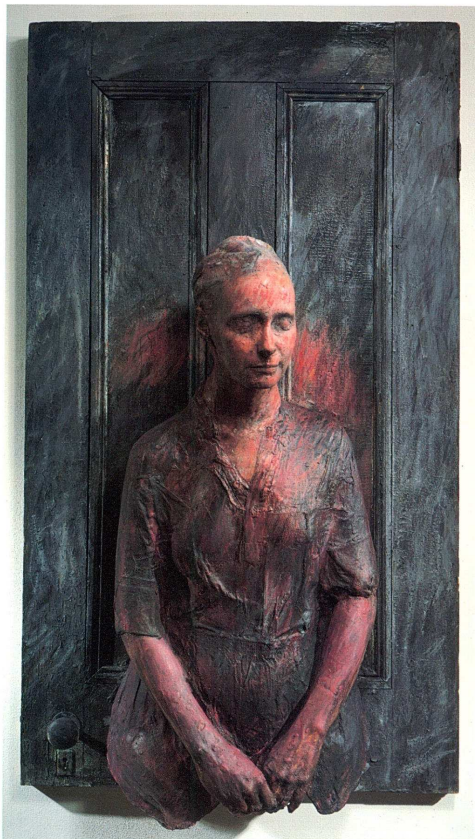
## Fiche George SEGAL N°12



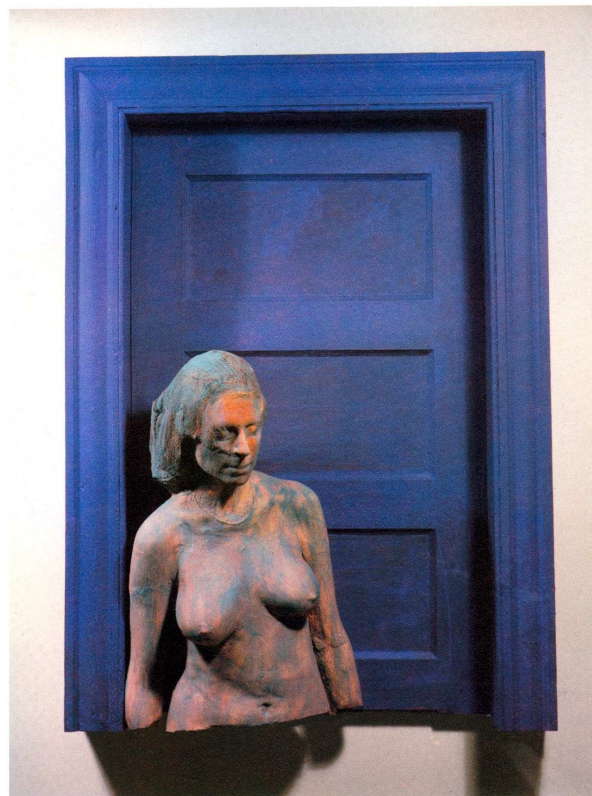
Femme mangeant une pomme. 1981.  
Plâtre peint et bouleau. 97x97x20 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Femme contre une porte N°7. 1989.  
Plâtre et bois, peinture. 132x92x35 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



Suzanne. 1988. Plâtre et bois peints. 134,6x75,6x31,7 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Femme devant une porte bleue. 1989.  
Relief. Plâtre et bois peints. 132x91x38 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



### **2.3.4- L'objet choisi : un ready-made revisité.**

Lorsqu'en 1961, George Segal décida d'asseoir un de ses premiers moulages de plâtre sur une chaise en bois et de le disposer derrière une vieille table rustique, il réalisa combien l'association d'objets usuels réels avec un artefact plastique pouvait avoir, dès lors, d'incidence sur la perception de l'entour et de l'œuvre elle-même... Il prenait acte de ce qui venait de se jouer sous ses yeux dans ce rapprochement, cette coexistence du personnage moulé en plâtre et du mobilier : « un jour j'en ai assis un [moulage] sur une chaise cassée, une chaise réelle. Les arêtes vives, les cassures, l'aspect de cette chaise m'ont donné un choc, et je me suis mis à regarder les objets réels, avec leurs surfaces dures et leurs couleurs, comme des objets plastiques »<sup>69</sup>. Ne se peut-il que ce propos puisse se transformer de telle sorte qu'on en vienne à entendre : « Un jour j'en ai assis un [moulage] sur une chaise cassée, une chaise réelle. Les arêtes vives, les cassures, l'aspect de cette chaise m'ont donné un choc, et je me suis mis à regarder mon personnage moulé en plâtre comme un objet réel » ? A notre avis, cela ne serait nullement dépourvu de sens ! Associer dans l'œuvre un artefact de plâtre avec des objets usuels choisis pour créer une relation à la fois d'ordre sémantique, contextuel et esthétique n'entraîne-t-il pas forcément, pour le regardeur, ces deux allants perceptuels ? Ne peut-il appréhender l'objet réel comme un élément participant du dispositif sculptural mais en même temps percevoir le moulage de plâtre comme un volume physiquement palpable ? Cela ne lui impose-t-il pas de voir aussi, et de façon directe, l'objet plastique comme un objet concret ? Nous le pensons : les dispositifs sculpturaux de Segal obligent à prendre en compte l'objet réel en ses qualités artistiques en même temps qu'il nous fait voir l'objet plastique comme un objet concret et manifeste en ses occurrences réelles.

N'est-ce pas d'ailleurs cela même que corroborent (ou du moins sous-entendent) les propos de l'artiste lorsque que ce dernier dit : « pendant des années, j'ai été attiré par l'idée de constituer un environnement en faisant descendre la sculpture de son piédestal »<sup>70</sup>...de sorte que, rajoutons-nous, l'espace conféré à l'art s'amalgame irrémédiablement à celui du spectateur : l'espace de l'œuvre s'identifie inexorablement à celui de l'environnement réel. Ils se confondent et ne font plus qu'un dans l'esprit du spectateur : lieu de présentation tout autant que de représentation, il offre au spectateur la possibilité de l'appréhender physiquement (en se déplaçant tout autour ou entre les objets réels et les personnages moulés en plâtre), mais en même temps, la scène évoquée par l'ensemble des éléments constitutifs de l'œuvre incite le spectateur à se projeter, « à se refléter dans ses figures » de plâtre : « sortes de substituts d'êtres humains »<sup>71</sup> retournés à leur vérité d'objets

---

<sup>69</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience, George Segal parle de son travail* », *George Segal*. Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.11

<sup>70</sup> Sam Hunter. *George Segal*, New-York. Ed. Rizzoli. 1989. p 29

<sup>71</sup> Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, p 15 et 29

concrets, acteurs supposés d'une représentation figurale mais renvoyant foncièrement à une expérience de perception directe du monde ...

Notre conviction est la suivante: si, par un rapprochement subtilement opéré entre l'artefact de plâtre et l'objet usuel réel, l'artiste nous incite à percevoir de façon plastique ce dernier, il implique derechef que nous appréhendions, dans le mouvement perceptif direct qui nous fait saisir la réalité des choses, le personnage moulé comme un objet physiquement palpable : un objet réel. Il occasionne dans l'esprit du spectateur un trouble qui l'oblige à déterminer ce qui est réel de ce qui est « imité »...et se faisant, lui concède une conscience de sa place au sein du mouvement perceptif qu'il opère dans le champ même de sa vision et de son déplacement physique. C'est en ce sens que nous comprenons les propos de Jan Van der Mark : « En posant un de ses personnages sur une vraie chaise, il fut frappé de voir combien la présence de la chaise s'imposait et à quel point le centre d'intérêt s'élargissait. Au lieu de s'intéresser qu'au personnage, on se mettait à le regarder dans son contexte, soudain accordé à un objet inanimé, comme élément constitutif d'une situation autonome »<sup>72</sup>.

Cependant, nous devons faire attention et ne pas laisser s'installer un sous-entendu ! Nous ne voulons pas croire que la juxtaposition de ces personnages de plâtre et des éléments significatifs tirés d'environnements réels participe d'une quelconque façon à l'émergence d'un espace purement théâtral ! Le fait d'utiliser à la fois des objets trouvés associés à des objets créés, peut laisser penser à un dispositif scénique ; lequel pourrait renvoyer à une perception de l'œuvre comme manifestation d'un « fait » de théâtre : sorte de mise en scène où serait suggérée une représentation imagée en trois dimensions. Nous perdriions alors de vue, essentiellement, une des modalités de fonctionnement de l'objet pictural réel qui confère au regardeur un rôle actif, non celui d'un spectateur « hors représentation » observant la scène de « l'extérieur », mais bien celui d'un acteur insinué malgré lui dans l'espace de l'œuvre. Non seulement les personnages de plâtre et les objets réels participent du dispositif artistique en leurs qualités d'évocation et de représentation figurative mais ils cohabitent dans un lieu qui n'est autre que l'entour plastique « élargi » à l'espace du spectateur.

Nous nous accorderons à penser comme Jan Van Der Mark<sup>73</sup> que le fait d'utiliser simultanément des ustensiles réels associés à des objets créés par des moyens artistiques dans un dispositif qui présente une forte tendance théâtrale ne permet plus de définir l'œuvre comme de la sculpture. L'organisation spatiale des éléments qui la constituent est telle que les termes d'environnement et d'installation plastiques semblent plus appropriés. Cependant, nous souhaitons mettre définitivement l'accent sur un fait indéniable : les œuvres de Segal agissent toujours dans le sens de révéler au spectateur sa place dans l'entour. Nulle utilisation des objets réels comme décoration ou ornement scénique : ils sont partie prenante dans la perception de l'objet artistique, ils en sont des constituants plastiques réels

---

<sup>72</sup> Jan Van Der Mark. « *L'éternité à l'épreuve humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 6

<sup>73</sup> Jan Van Der Mark, Op cit. p 7

et colorés. Ils sont au centre d'un débat sensible et intellectuel qui influe sur la perception même du regardeur et lui fait voir sa situation existentielle en relation avec l'espace, les pièces de plâtre et les objets réels disposés tout autour... Bref, le spectateur se découvre « percevant l'œuvre » à partir de l'espace même du dispositif sculptural : il est au cœur de l'objet artistique, du moins peut-il se le dire en constatant que les éléments qui constituent l'œuvre partagent son même espace, qu'ils participent de sa réalité existentielle. Ces objets réels sont devant lui, en leur qualité de présences physiques indéniables, d'obstacles reposant à même le sol sur lequel il marche. Mais ce sont des objets réels qui, toutefois, figurent une représentation imagée en 3D... Nous appellerons ce type de production figurale dans lequel les objets réels cohabitent (au sens littéral du terme) avec le spectateur dans un même entour, un « Objicio », c'est-à-dire un objet pictural réel qui s'affirme comme une entité plastique physiquement appréhendable par le spectateur et participant de l'espace réel d'où ce dernier l'observe. Ce terme « d'Objicio » est emprunté au latin et signifie entre autre : « jeté au devant des yeux », « placer en face de », « faire obstacle à ». Nous l'emploierons dans les prochains paragraphes pour qualifier les environnements sculpturaux de George Segal. Il correspond, entre autres, à une conception de l'objet pictural réel par laquelle l'artefact artistique se détermine comme « saillant » dans l'espace réel, comme milieu plastique enclin à laisser ses constituants formels s'introduire et se déployer dans l'environnement réel du spectateur, faisant ainsi s'amalgamer espace de représentation et espace de présentation. George Segal réussit le tour de force qui consiste, par le biais d'association d'artefacts de nature différente mais aussi par la dilution ou l'élargissement de l'espace plastique à l'espace réel, à nous faire percevoir l'œuvre artistique en ces qualités « d'Objicio », d'objet pictural réel occupant totalement ou partiellement l'entour où se tient le spectateur.

« Autour d'une figure de plâtre, je me suis rendu compte que je pouvais moduler l'air et l'atmosphère. D'entrée de jeu, il s'agissait, non pas d'une composition centrée psychologiquement sur un personnage de plâtre, mais d'une mise en place où le personnage intervient dans un lieu où d'autres objets sont co-présents [...] Les éléments de cet environnement, plutôt que d'y voir les accessoires d'une mise en scène, j'ai immédiatement cherché à leur donner la vigueur de présences plastiques à part entière »<sup>74</sup>. Si tant est que le spectateur puisse se situer à l'endroit précis qui lui a été aménagé dans l'œuvre (ou dans son entour « élargi »), « l'Objicio » s'affirme alors en ses tenants plastiques non comme le résultat patenté de préoccupations théâtrales mais bien davantage comme un artefact composite opérant par le biais des compénétrations espace-volumes-lumière. En son ambiguïté native d'objet pictural réel, il est perçu à la fois comme physiquement palpable en ses qualités artefactuelles composites et comme représentation imagée restituant les figures en 3D. Nous reviendrons forcément sur cela tout au long de notre réflexion à venir.

---

<sup>74</sup> Segal George, « Le goût de l'expérience, George Segal parle de son travail ». *George Segal Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.11*

En combinant des objets réels avec des substituts de la figure humaine modelés en plâtre ou moulés sur le vif, George Segal tend à nous présenter ses environnements artistiques comme des structures composites doublant en quelque sorte la réalité plutôt que se donnant comme une véritable invention. Mais, nous venons de le voir, il ne faut pas croire pour autant que les objets réels qui entrent dans le champ de ses œuvres ont une fonction proprement décorative ou ornementale : ils sont, dans « l'Objicio », des constituants plastiques à part entière et par cela-même sont génériquement assimilables à des ready-made. « Avec ses environnements, Segal poursuit l'idée du collage et celle du ready-made, qui sont toutes deux l'invention de peintres : Picasso, Braque, Schwitters, Duchamp suivi de Rauschenberg, Johns et bien d'autres. La première sculpture qu'il ait « moulée » sur un être vivant (« Homme assis à une table »<sup>75</sup> de 1961) était une sorte de plaisanterie Dada, « un être humain ready-made devant une table ready-made »<sup>76</sup>. Si nous partageons le point de vue selon lequel les objets employés par Segal ont bien une dimension générique qui les classe parmi les ready-made, nous nous inscrivons en faux quant à la pertinence d'une telle catégorisation pour les personnages moulés. Nous pensons que ces derniers résultent d'un véritable travail plastique qui, d'une part les renvoie génétiquement à la catégorie d'artefacts issus d'un acte de sculpture (nous repérons dans le processus créatif qui leur a donné forme les caractéristiques d'une activité se rapportant totalement au métier de sculpteur) et, d'autre part, constituent une classe générique parfaitement reconnue : celle des moulages. Nous ne reconnaissons donc pas les personnages de plâtre ségalien comme des ready-made. Ils ne sont pas des objets réels récupérés, détournés ou intégrés qui participent d'un processus créatif dont le but pourrait résider entre autres, soit dans l'élargissement et la subversion des pratiques artistiques communément reconnues, soit dans l'invention d'une nouvelle catégorie artistique dont le but serait de réhabiliter « l'idée de l'art » contre « l'objet de l'art », de favoriser « ce qui est à penser contre ce qui est à voir »<sup>77</sup>. De notre point de vue, les personnages en plâtre ont une toute autre orientation génétique et une envergure générique bien différentes de celles sous-entendues par Ellen H. Johnson : en premier lieu, ils s'affirment distinctement comme des objets plastiques produits des mains de l'artiste lui-même et ne sont pas les corollaires d'une activité subversive de sous-traitance d'objets usuels manufacturés et d'appropriation de ces derniers à des fins artistiques. En second lieu, ils se différencient nettement des autres catégories d'objets de la réalité quotidienne dont use le plasticien dans ces dispositifs spatiaux par une multitude de caractéristiques plastiques qui nous les font référer ipso facto à une classe d'artefacts artistiques totalement reconnue : le modelage ou le moulage de plâtre. Il nous semble que l'artiste cherche à aménager à l'attention du spectateur une véritable confrontation des éléments constitutifs de l'Objicio... non en

---

<sup>75</sup> Voir fiche Segal N°5 page 121

<sup>76</sup> Ellen H. Johnson. « *George segal et la sculpture* ». *Segal*. Cnacarchives. Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972 p 56

<sup>77</sup> Catherine Perret. *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*. Paris, Actualité des arts plastiques, N°100, 1998, p 8



opposant ouvertement les objets ready-made et les plâtres issus de l'anaphore sculpturale, mais en aménageant l'ensemble de telle sorte à favoriser naturellement une perception harmonieuse et cohérente du dispositif. En d'autres termes, il se refuse à «fondre» ou à annihiler les prédicats génétiques et génériques qui commandent à chacun des constituants matériels de l'objet pictural réel. C'est une des raisons pour lesquelles le sculpteur refuse d'habiller ses personnages en plâtre avec de véritables accessoires vestimentaires: il ne veut aucunement remettre en cause ses origines génétiques artistiques en l'accoutrant de vêtements susceptibles de les confondre visuellement les objets usuels réels disposés dans son entour. Nous répétons : les personnages moulés, dans les environnements plastiques de Segal, demeurent un centre par lequel est tenue captive l'attention du spectateur enclin dès lors à éprouver les résonances sensibles, sémantiques, lumineuses et chromatiques qui émanent, de l'ensemble de l'œuvre. C'est par l'intermédiaire de ces moulages, facilement reconnaissables parmi les autres éléments matériels, que peut se révéler, dans l'immanence de la perception, l'Objicio. Sans cette diversité génétique et générique des composants matériels de l'œuvre, il n'est pas sûr que le regardeur puisse y déceler l'empreinte d'une démarche artistique...Expliquons-nous ! Si en effet l'œuvre n'était constituée que d'objets de récupération disposés pour créer une réplique d'une scène quotidienne de la réalité et que, de surcroît, ils aient totalement conservé leur véritable fonction d'artefact usuel, le spectateur n'y percevrait sans doute qu'un fac-similé de réalité aucunement susceptible de renvoyer à un dessein artistique. Il y verrait certainement, au mieux, un environnement théâtral, au pire l'espace fonctionnel et caractéristique de la vie de tous les jours. Or, les personnages de plâtre associés aux divers ready-made lui imposent un écart perceptif tel qu'il ne peut considérer ce qu'il voit qu'en tant que dispositif plastique composite affirmant tout à la fois son appartenance à la sphère de l'art et son adhérence aux contingences de la vie réelle. C'est par ce biais que l'entour lui est révélé comme partie prenante de la production artistique. Du même coup, le spectateur, appréhende celui-ci comme un constituant plastique de l'Objicio et peut réaliser la place privilégiée qu'il y occupe. Ainsi chaque élément matériel du dispositif spatial « participe de l'autre et ne prend son sens qu'en présence de l'autre. Devant un environnement pleinement réussi de Segal, le spectateur est brutalement révélé à lui-même »<sup>78</sup>.

George Segal a souvent rappelé sa dette à l'égard des artistes qui ont introduit, durant les premières décennies du XXème siècle, l'objet manufacturé industriel ou artisanal dans la production purement artistique. Nombre de chroniqueurs rapportent que le sculpteur New-Yorkais reconnaissait explicitement dès les années soixante l'influence de Marcel Duchamp sur l'évolution de son travail. Il n'y a donc pas de doute quant à l'intérêt direct ou indirect du sculpteur américain pour la démarche créative du plasticien français mais, cependant, nous devons éclairer les fondements mêmes de cette empathie artistique afin de ne pas risquer d'amalgamer et de confondre leurs engagements poétiques et intellectuels fort divergents par

---

<sup>78</sup> Jan Van Der Mark. « *L'éternité à l'épreuve humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972. p 24

ailleurs. Nous souhaitons préciser ce qui peut motiver clairement dans l'œuvre de Segal une relative filiation avec Duchamp mais apporter aussitôt des éléments contradictoires qui montreraient combien leur conception du ready-made s'avère parfaitement divergente, voire antinomique, à bien des égards.

En 1965, Marcel Duchamp fit un commentaire sur le travail artistique du sculpteur de South Brunswick qui servit à la préface du catalogue de l'exposition « *George Segal* », à la Galerie Sidney Janis, à New York. Il écrivit que les objets employés par ce dernier à des fins de ready-made étaient beaucoup plus « ciblés » que ceux que lui-même employait : « Dans le cas de Segal, il ne s'agissait pas d'objet trouvé mais d'objet choisi »<sup>79</sup>.

Cela nous paraît faire écho de la pensée de George Segal lui-même qui déclarait à Jan Van Der Mark : « Dans mon souvenir, ma vie est inséparable des objets. Je regarde les objets sous un jour « plastique » (puisque c'est le terme qui convient), « esthétique » et pour la forme qu'ils représentent. Et les rapports qui existent (ou n'existent pas) entre les gens et ces formes, est quelque chose qui m'intrigue...à condition qu'il y ait eu une relation émotionnelle très vivace entre moi et la personne, ou moi et l'objet, ou moi et les deux à la fois et dans ce cas seulement je l'intègre dans mon œuvre »<sup>80</sup>. Est-ce à dire pour autant que la différence entre les ready-made de Duchamp et ceux de Segal résiderait essentiellement dans le fait que l'artiste procéderait ou non à une sélection des objets qu'il daignerait par la suite utiliser pour la production artistique? Nous ne le pensons pas! Les différences sont bien plus importantes que ne nous le laisse entendre la phrase de Duchamp; phrase qui d'ailleurs semble contenir des sous-entendus et des non-dits pouvant prêter à diverses interprétations...

Ainsi nous faut-il pousser plus avant notre réflexion pour expliciter les divergences de points de vue entre les deux artistes en matière de conception de l'objet ready-made.

Pour se faire, nous nous appuierons sur l'analyse succincte de deux œuvres de Marcel Duchamp: « *Fontaine* » de 1917 et « *Tu m'* »<sup>81</sup> de 1918.

La première consiste en un urinoir retourné et disposé sur un socle. Une inscription apparaît sur le flanc de l'objet : « R. Mutt. 1917 ». L'original de cette œuvre, à laquelle l'artiste a donné le titre de « *Fontaine* », est aujourd'hui perdu mais une réplique de celle-ci est conservée au Centre Georges Pompidou, à Paris. En utilisant ainsi à des fins artistiques un objet purement fonctionnel lié au scatologique, Duchamp vise ouvertement la remise en cause des valeurs éthiques sur lesquelles repose la notion commune d'œuvre d'art. Il introduit par ce biais une véritable transgression du goût « social » et institutionnel et installe au sein même de l'œuvre un climat de subversion, oh combien novateur, en cette seconde décennie du siècle dernier. « Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice

---

<sup>79</sup> Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, p 15 et 29

<sup>80</sup> Jan Van Der Mark. « *L'éternité à l'épreuve humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 24

<sup>81</sup> Voir fiches Documents divers N° 20 et 21 pages 313 et 314

sur la question du goût : choisir l'objet qui ait le moins de chance d'être aimé. Une pissotière il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique. »<sup>82</sup>. Remarquons au passage que, de l'aveu même du plasticien, l'emploi de l'objet est totalement prémédité et qu'il ne s'agit aucunement d'un objet trouvé quelconque utilisé en tant qu'élément matériel « neutre » : c'est un objet génériquement marqué comme totalement exclu de la sphère de l'Art... Comme chez Segal, mais pour des raisons bien différentes, il est question, ici, d'un objet choisi et non trouvé<sup>83</sup> !

L'utilisation de l'urinoir participe d'une intention clairement affichée de transgresser les habitudes établies en matière de plaisir esthétique. Il s'agit ici d'un choix opportun par lequel Duchamp met en porte-à-faux les prédicats « d'authenticité » et de « beauté » habituellement reconnus à l'œuvre en sa qualité d'objet de prestige voué à une délectation esthétique. Il remet en cause nos conceptions artistiques selon lesquelles une œuvre d'art se doit de manifester un ancrage générique à la classe d'artefact à laquelle elle se réfère. En d'autres termes, il considère que notre posture de spectateur face à l'artefact artistique est par trop paresseuse du fait qu'elle n'accorde sa validité d'œuvre d'art qu'aux objets qui portent déjà en eux les caractéristiques sémantiques et sensibles habituellement manifestes et reconnaissables pour ce type d'artefact... Ainsi le ready-made permettrait-il d'annuler la pertinence de toute catégorisation artistique, de tout classement selon des critères de reconnaissance spécifiques et communément partagés par le groupe social auquel se rattache le genre de productions plastiques appréhendées. C'est la thèse défendue par Thierry de Duve<sup>84</sup> qui voit dans le travail de Duchamp, non une intention d'élargir le champ des objets de culture pouvant devenir l'enjeu d'une attention esthétique visuelle mais bien la volonté de remettre en question la spécificité générique des objets issus d'une pratique artistique créatrice reconnue comme telle par tout un chacun... De fait, « la « nature » de l'œuvre d'art ainsi mise à jour se révèle tout compte fait être celle du « n'importe quoi » (cette expression n'ayant pas ici de connotation dépréciative) »<sup>85</sup>. Ainsi le ready-made est-il

---

<sup>82</sup> Otto Hahn « Marcel Duchamp », L'Express, N°684, 23 Juillet 1964. In Catherine Perret. *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*, Paris, Actualité des arts Plastiques N°100, 1998, p 43

<sup>83</sup> Remarque : nous rapportons en marge de notre réflexion, un autre propos de Marcel Duchamp sur le choix de l'objet qui tend à contredire le propos que nous avons fait figurer dans le fil de notre texte, quelques lignes avant : « Cela ne signifie rien « faire de la peinture », ce qui veut dire [faire quelque chose] c'est faire quelque chose !... Faire quelque chose, c'est choisir un tube de bleu, un tube de rouge, en mettre un peu sur sa palette et toujours choisir la quantité de bleu, la quantité de rouge, et toujours la place sur laquelle on va les mettre sur la toile. C'est toujours choisir. Alors pour choisir, on peut se servir de pinceaux, mais on peut aussi se servir d'une chose toute faite, qui a été faite ou mécaniquement ou par la main d'un homme si vous voulez, et se l'approprier... puisque c'est vous qui l'avez choisie ». Georges Charbonnier, *Le silence de Marcel Duchamp*, [1961]. Paris, André Dimanche, 1990, p 34

<sup>84</sup> Thierry de Duve, *Résonances du ready-made. Marcel Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989

<sup>85</sup> Jean Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, NRF essais Gallimard, 1996, p 33 et 34

l'occasion d'annihiler toute spécification générique de l'œuvre d'art : les artefacts qui en découlent ne pouvant plus dès lors être classés selon leur appartenance au genre sculptural, pictural, graphique, ect...

A cette subversion du « bon goût établi » vient se superposer une seconde transgression tout aussi révélatrice de la conception artistique du ready-made Duchampien : par sa seule volonté, l'artiste détourne l'objet matériel de sa fonction originelle. Cette pratique artistique implique alors, selon Gérard Genette, la naissance d'une nouvelle tendance artistique, la révélation d'un nouveau genre : l'art conceptuel. Pour cet auteur, le ready-made de Duchamp crée une nouvelle catégorie générique qui ne proposerait pas d'asseoir la compréhension de l'œuvre sur l'appréhension de l'objet matériel qui l'exemplifie. Il considère que l'emploi du ready-made par le plasticien français ouvre de nouvelles perspectives intellectuelles et sensibles : pour le spectateur, l'objet d'immanence d'une sculpture ou d'une peinture est la sculpture ou la peinture en leurs qualités d'objet matériel, alors que dans une œuvre conceptuelle, l'objet d'immanence est avant tout le concept. Par conséquent, nous dit Gérard Genette, ce que met en exergue Duchamp dans son œuvre intitulée « Fontaine »<sup>86</sup> n'est pas réductible à l'objet (l'urinoir), lequel « ne constitue que l'occasion d'émergence de l'artefact artistique »<sup>87</sup>. Précisons toutefois, que si l'acception du terme « conceptuel » employé par Genette pour qualifier le genre artistique qu'innove Duchamp est équivalente à celui des mouvements conceptuels et minimalistes de la fin des années soixante et soixante et dix, il y a une différence des plus notables entre ces deux tendances : chez Duchamp, le ready-made se distingue par une charge ironique et une force de dérision inhérentes au choix des objets servant de support à l'activité conceptuelle. Autrement dit si le message conceptuel est efficient dans l'esprit du spectateur, il est en grande partie par l'intermédiaire de l'objet-support identifié au ready-made (en ses dimensions matérielles) installé de façon incongrue dans un contexte artistique avéré. De sorte que si, comme le suggère Jean Marie Schaeffer, « l'objet d'immanence d'une œuvre conceptuelle est son concept, et non pas l'objet physique quelconque (urinoir, ou autre chose) qui lui sert d'occasion »<sup>88</sup>, l'œuvre ne peut être véritablement appréhendée qu'à partir de l'incongruité visuelle occasionnée par la présence du ready-made (de l'objet support au geste conceptuel) dans l'entour muséal ; cette incongruité est donc induite simultanément par la charge ironique et provocatrice de l'œuvre (ici, une « pissotière » dit Marcel Duchamp), par un montage savamment dosé associant l'objet-support à un titre explicite ou énigmatique (ici, « Fontaine » et R. Mutt.1917) et par une présentation circonstancielle de l'œuvre qui met en avant toute l'autorité de l'artiste à décider de ce qu'est l'art (ici, un lieu muséal...donc communément et institutionnellement reconnu comme « lieu de l'art »)...

---

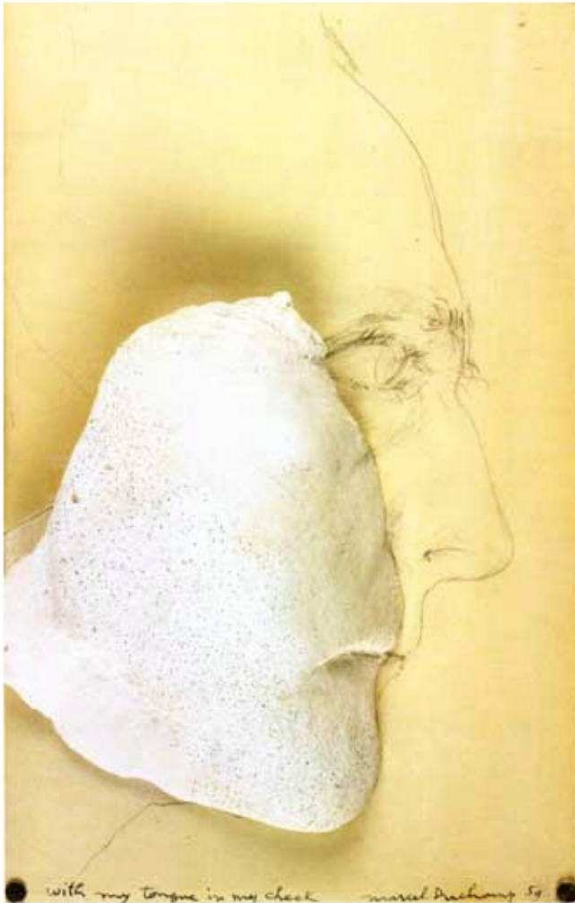
<sup>86</sup> Voir fiche Documents divers N° 21 page 313

<sup>87</sup> Gérard Genette, *L'œuvre de l'Art*, Paris, Seuil. p 156 à 160

<sup>88</sup> Jean Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, NRF essais Gallimard, 1996, p 34



## Fiche Documents divers N°21



Marcel DUCHAMP: Avec ma langue dans ma bouche. 1959.  
Plâtre, crayon sur papier monté sur bois.  
25x15x5,1 cm. MNAM, Centre Pompidou, Paris

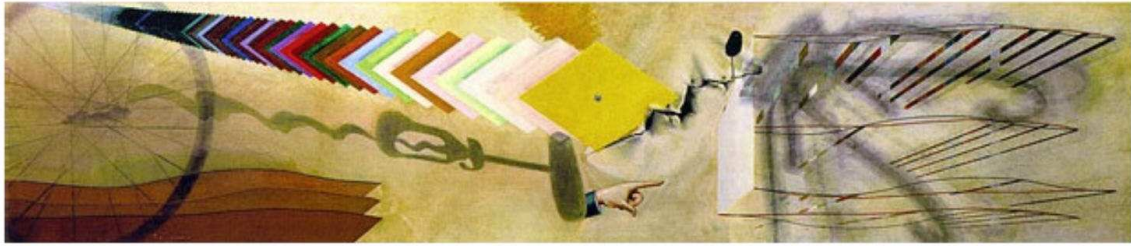


Marcel DUCHAMP: Fontaine. 1917.  
Faïence blanche industrielle, glaçure céramique, peinture.  
63x48x35 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris (3ème réplique).

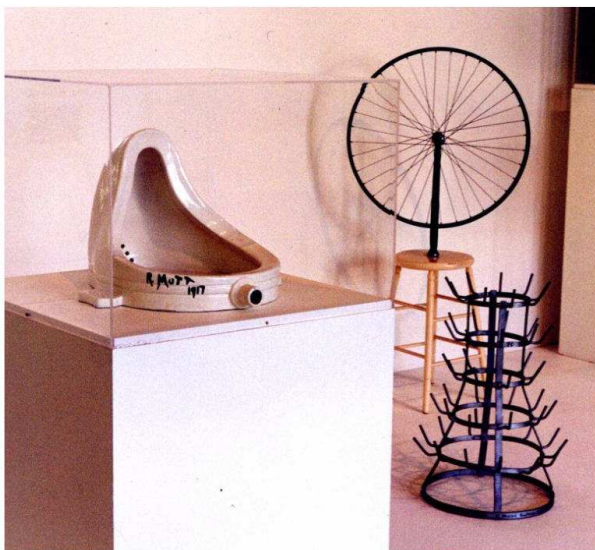


Marcel DUCHAMP: Feuille de vigne femelle. 1950. Plâtre galvanisé.  
9x14x12,5 cm. MNAM, Paris

## Fiche Documents divers N°20



Marcel DUCHAMP: Tu m' . 1918. Huile sur toile, goupillon de bouteille, épingle de sûreté et écrou, crayon sur toile. 69,8x303 cm. University Art Gallery, New Haven, Yale.



Marcel DUCHAMP: Ready-made:  
Fontaine. 1917. (MoMA, New York/ Galerie Schwarz, Milan/ MNAM, Paris)  
La roue de bicyclette. 1913. (Coll. particulière, Milan)  
Le porte-bouteilles. 1912 (MNAM, Paris)

Pour résumer la thèse que soutient Gérard Genette, l'objet ready-made est l'adage d'un nouveau genre artistique : l'art conceptuel par lequel l'objet matériel concret n'est pas l'œuvre à proprement dite mais uniquement son intention. Ce qu'il s'agit d'apprécier esthétiquement résulte du concept développé à l'occasion de la présentation de l'objet-support, c'est à dire du ready-made en tant qu'objet matériel concret : en basculant l'urinoir de 90° par rapport à sa présentation fonctionnelle initiale, Duchamp détourne l'artefact usuel « de telle sorte que sa signification utilitaire disparaisse sous le nouveau titre et le nouveau point de vue. Il a créé pour cet objet une nouvelle idée »<sup>89</sup>.

Quant à George Segal, son approche de ready-made n'obéit pas du tout aux mêmes impératifs. Nous l'avons déjà bien largement abordé dans les paragraphes précédents mais il nous faut insister sur un fait : le ready-made Segalien garde toute sa vérité d'objet construit pour servir l'usage auquel il était destiné. George Segal ne le détourne pas de sa fonction originelle d'artefact utilitaire ...du moins, s'il le décontextualise en le plaçant dans un entour plastique qui ne lui octroie plus concrètement une fonctionnalité effective, il conserve pleinement, pour spectateur, une totale adhérence aux modalités fonctionnelles qui caractérisent son usage courant. De plus, le sculpteur américain l'intègre toujours dans un environnement dépouillé relativement similaire à celui dans lequel il est communément appréhendé. C'est par exemple le cas de la scie bouchère suspendue à un crochet chromé, dans « La boucherie »<sup>90</sup> de 1965, mais aussi du couteau que le personnage féminin moulé en plâtre tient de la main gauche, ou encore du billot de boucher sur lequel une volaille en plâtre gît. Chacun de ces objets utilitaires ont été trouvés ou achetés tels quels et participent de l'œuvre selon la fonctionnalité qui leur est originellement propre. D'autres, par contre, peuvent avoir subi quelques changements d'aspect ou être utilisés de façon singulière : c'est notamment le cas des carreaux de linoléum qui simulent le marbre de la devanture mais conservent toutefois leur fonction de revêtement de surface.

Si les ready-made de Duchamp s'avèrent fortement polémiques, détournés de leur fonction originelle et installés de façon incongrue dans le milieu institutionnel de l'art, les artefacts utilitaires qu'incorpore Segal dans ses dispositifs artistiques sont prosaïques, employés comme tels pour évoquer un environnement plutôt que pour le décrire. Ils sont dépourvus d'intérêt propre sinon celui, primordial, de servir la cohérence sémantique du dispositif représentationnel et de provoquer, dans la conscience du regardeur un trouble quant à la détermination de ce qui est réel ou imité dans l'Objicio...

Peut-on conclure pour autant que la conception Segalienne du ready-made est étrangère à celle de Duchamp? Nous n'irons pas jusqu'à soutenir cela ! Il

---

<sup>89</sup> Arturo Schwarz, *La mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, Paris, Ed. Georges Fall, 1974, p.60

<sup>90</sup> Voir fiche Segal N°10 page 301

suffit d'observer une œuvre telle « Tu m' »<sup>91</sup> de 1919 pour prendre la mesure de la complexité du problème posé par la notion même de ready-made dans la démarche créative de Duchamp : ultime artefact de peinture qu'il produira selon des préceptes plastiques conformes ou encore assimilables au métier de peintre. Cette toile se présente comme la synthèse de la pensée Duchampienne en matière de ready-made et tend à interroger les rapports intrinsèques que celui-ci entretient avec le Pictural. L'œuvre se compose d'éléments visuels de nature différente qui appartiennent à des registres de représentation bien distincts les uns des autres.

Tout d'abord, le plasticien se prête au jeu du réalisme pictural : « Dans cette peinture, j'ai exécuté l'ombre portée de la roue de bicyclette, l'ombre portée du porte-chapeaux qui est en haut et puis l'ombre portée d'un tire-bouchon. J'avais trouvé une sorte de lanterne qui faisait des ombres assez facilement et je projetais l'ombre que je traçais à la main sur la toile »<sup>92</sup>. Il joue sur différents procédés d'anamorphoses pour figurer de façon illusionniste les ombres portées de ready-made divers, réalisés auparavant (sorte d'autoréférentiation à son expérience artistique). Ces silhouettes déformées représentant l'ombre des objets côtoient sur le support des motifs en trompe l'œil reproduisant très fidèlement des déchirures de la toile. Celles-ci apparaissent en son centre droit et rappellent, au même titre que les ombres portées représentées, les fondements même de l'exercice pictural : sa capacité de reproduction illusionniste de la réalité. Au centre de l'œuvre, juste en dessous des fausses déchirures, Duchamp a fait exécuter par un peintre d'enseigne une main pointant l'index vers la droite. Par ce geste de sous-traitance d'une partie de la représentation picturale l'artiste nous rappelle à la réalité artefactuelle du tableau qui devient « l'instrument aliéné de cette inféodation de l'art à l'apparence »<sup>93</sup> ; inféodation qu'accentue l'inscription, au crayon, du nom de l'affichiste (A. Klang) sur la surface même de la peinture : cette graphie se veut la signature qui préside l'attribution de l'acte de peinture à son auteur présumé.

A ce registre inhérent à la fonction illusionniste de la peinture vient ensuite se superposer celui des collages et des intégrations d'objets de récupération : un goupillon bien réel est fiché précisément à l'endroit de cette fausse entaille et vient soutenir la gageure d'une illusion de réalité efficiente. Ce leurre par lequel est rendue visible la déchirure de la toile est accentué par trois épingles de sureté plantées réellement au travers de la surface peinte afin de donner l'impression d'une véritable tentative de suture des parties de la toile supposée défaite. D'autres éléments formels viennent compléter la composition de l'image : un empilement de losanges de diverses couleurs forme un nuancier qui semble venir de l'espace profond. Les feuilles colorées se superposent visuellement jusqu'au plan de représentation de la surface picturale sur lequel, précisément, la toile vierge du support-tableau apparaît en réserve. Un véritable écrou suggère en son centre la fixation du

---

<sup>91</sup> Voir fiche documents divers N° 20 page 314

<sup>92</sup> Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond 1967, rééd. Somogy, éditions d'Art, 1995, p 73

<sup>93</sup> Catherine Perret., Paris, Actualité des arts Plastiques N°100, 1998, p 46 : *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*



nuancier à son support-image. Là encore, l'illusion est remarquable et l'œuvre se veut le moyen par lequel la peinture s'affirme en ses tenants illusionnistes tout autant qu'en sa nature d'objet manufacturé capable de leurrer le regard du spectateur...

Par l'association d'éléments figuratifs imitant fidèlement la réalité et d'objets concrets parfaitement intégrés à la surface peinte, Duchamp nous renvoie à la logique du collage cubiste : en rappelant la matérialité de la surface peinte (toile vierge apparente, objets réels saillant sur la surface), il tend à déjouer sciemment le piège de l'illusion imagée et convoque le tableau en ses dimensions d'objet concret et physiquement transformé : « Tous les tableaux sont des ready-made rectifiés »<sup>94</sup>, écrira l'artiste lui-même. Et ces propos, nous semble-t-il, nous laissent entrevoir le jeu initié dans le regard du spectateur et le décalage perceptuel qu'il implique quant à la compréhension des modalités d'existence de l'œuvre : le plasticien nous donne à voir un artefact issu d'une intention artistique qui peut être appréhendé en ses attributs d'image figurative mais qui peut aussi être perçu comme un « ready-made rectifié ». Autrement dit, il peut donner cours, pour l'esprit, à un glissement de sa fonction d'objet d'apparence à celle d'objet d'usage... cependant, aussitôt qu'on en vient à accepter la position intellectuelle ainsi définie par l'artiste conceptuel, il nous faut tenir pour essentielle la situation du spectateur pour lequel cet artefact est aussi un objet d'attention esthétique<sup>95</sup>. A ce titre, il peut l'appréhender en sa qualité d'image ou dans sa fonction d'objet d'usage, mais peut aussi le percevoir comme un artefact artistique affirmant sa double nature d'image et d'objet concret... c'est sur ce point précis que réside, pour nous, l'influence de Duchamp sur l'évolution du travail de Segal lorsque ce dernier confère un rôle essentiel aux objets réels introduits dans l'œuvre plastique : si, en incorporant des ready-made au tableau, Marcel Duchamp visait à faire prendre conscience que ce dernier n'était au fond qu'un « ready-made rectifié », il mit en évidence le fait qu'il pouvait être perçu en ces modalités d'objet pictural réel. C'est cela même, entre autres, que nous considérons comme influent sur l'œuvre de Segal pour qui, « le monde, à tous les niveaux, est réel ; cette vérité n'est pas plus mise en question que ne l'est le processus créateur »<sup>96</sup>...

Un autre aspect de la démarche artistique de Duchamp nous semble mériter une attention particulière du fait qu'elle nous paraît avoir eu un impact sur l'évolution de la production plastique de Segal : l'objet-moule et les procédés de moulage auxquels Duchamp s'intéressa particulièrement tout au long de sa vie.

Dans une lettre qu'il adressait à Marco Livingstone en 1997, Georges Segal écrivit qu'il avait commencé à faire de la sculpture dès les années 1957,

---

<sup>94</sup> Michel Sanouillé. *Duchamp du signe*, textes réunis de Marcel Duchamp, Paris, Flammarion, 1975, p 192

<sup>95</sup> Confère notre analyse de l'œuvre d'art en première partie, pages 33 à 41 de cet ouvrage.

<sup>96</sup> Allan Kaprow. « Segal, l'art et le réel », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 45 : extraits de « Segal's Vital mummies », Arts News, V. 62, février 1969

dans un style expressionniste et en utilisant le plâtre modelé à la main : « J'avais regardé du côté de Larry Rivers, de Germaine Richier, de Johns et surtout de « With my tongue in my cheek » [Humour noir] et de « Feuille de vigne femelle » de Duchamp »<sup>97</sup>. La première : « With my tongue in my cheek »<sup>98</sup> consiste en un autoportrait que Duchamp réalisa en 1959, en amalgamant un moulage en plâtre du bas de son visage avec un dessin reproduisant de profil le pourtour de sa figure. Cet étonnant autoportrait « est une autre expression de la curiosité que Duchamp eut toute sa vie à l'égard du procédé du moulage [...] le moulage est un fantôme de l'objet qui a formé le moule –Transmet-il des résidus de personnalité en même temps qu'une forme ? » s'interroge Richard Hamilton<sup>99</sup>... à coup sûr, le travail de George Segal aura apporté une réponse positive à ce questionnement et notre réflexion à ce sujet trouvera à s'exprimer lorsque nous aborderons, en troisième partie, des œuvres telles les néo-reliefs cubistes de 1986 : « Nature morte avec chaussure et coq (d'après Braque) » ou « Homme à la guitare (d'après Picasso) »<sup>100</sup> ; artefacts plastiques dans lesquels Segal introduit un moulage partiel de son propre visage...

Mais, pour le moment, arrêtons-nous sur la « Feuilles de vigne femelle »<sup>101</sup> de 1950. Cette œuvre, dont l'apparence rétinienne ne trahit aucunement ce à quoi elle se rapporte, se présente au premier abord comme une énigme. Son aspect de surface laisse à penser à un objet en cuivre alors même qu'il est produit en plâtre moulé galvanisé, donc dans un matériau bien plus léger. Son titre nous révèle, si tant est que nous en décryptons le sens humoristique, la représentation qu'il est sensé rendre visible : le sexe féminin. Pour produire cette pièce de plâtre, il utilisa un procédé de moulage dont il avait déjà fait usage pour les neuf moules Mâlic de 1914-15 servant à la conception finale du « Grand verre ». Il s'agit d'un procédé technique par lequel l'artefact obtenu s'avère ambigu, perçu paradoxalement en sa qualité de moulage comme le résultat exhibant une empreinte positive d'un corps supposé moulé alors que précisément il en est la matrice, c'est-à-dire le moule en tant que moyen d'enregistrement matériel négatif... Bref, cette « Feuille de vigne femelle » illustre à bien des égards l'un des principes de l'Art de Duchamp qui consiste à toujours mettre du jeu dans le regard du spectateur ; jeu qui influe ainsi sur sa perception et sa compréhension de l'artefact artistique et l'amène à interroger la fonction d'usage de ce dernier : l'œuvre se présente effectivement à la fois comme l'empreinte positive d'un corps reproduit et le négatif dessinant les contours précis de ce à quoi il pourrait donner forme. En ce sens, il est le moule et le moulage, c'est-à-dire l'empreinte positive issue d'un procédé d'enregistrement par coulage de plâtre dans la matrice en creux et, simultanément, la matrice elle-

---

<sup>97</sup> Livingstone. *Georges Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des beaux-Arts de Montréal, 1997, annotation. P 30

<sup>98</sup> Voir fiche documents divers N° 21 page 313

<sup>99</sup> Richard Hamilton. "The Almost Complete works of Marcel Duchamp." Cat. Exposition, Londres, Tate Gallery. 1966, p 77

<sup>100</sup> Voir fiche Segal N° 39 et 42 pages 694 et 695, livre 2.

<sup>101</sup> Voir fiche documents divers N° 21 page 313

même, l'élément constitutif du moule reproduisant en négatif l'empreinte de l'objet destiné à être répliqué...

Pour le dire autrement : si le moulage est traditionnellement utilisé pour obtenir une empreinte naturaliste de l'objet-modèle, ici, Duchamp en fait usage d'une façon paradoxale, présentant le moulage d'un relief en creux, donc convexe, muant pour le regard du spectateur en un objet-moule concave. Ainsi l'artiste parvient-il à inscrire, sur la surface de l'artefact, le passage du dedans et du dehors, cet « infra-mince » auquel Duchamp porte un intérêt primordial dans sa recherche sur la limite et à la limite de l'objet : « L'infra-mince, explique-t-il, est quelque chose « qui échappe à nos définitions scientifiques. J'ai pris à dessein le mot « mince » qui est un mot humain, affectif, et non pas la mesure précise de laboratoire. Le bruit et la musique que fait un pantalon de velours côtelé comme celui-ci, quand on bouge, relève de l'infra-mince. Le creux dans le papier, entre le recto et le verso d'une feuille mince...A étudier ! [...] Je crois que par l'infra-mince, on peut passer entre la deuxième et la troisième dimension. » L'infra-mince définit ainsi pour l'objet d'art un statut inouï, plus émotif que perceptuel, plus affectif que sensible »<sup>102</sup>. Nous partageons pleinement avec Catherine Perret, cette vision et cette compréhension de cet « état » caractéristique de l'infra-mince qui nous le fait découvrir en ses dimensions phénoménales et événementielles plus qu'en ses efficientes manifestations de matières tangibles.

De notre point de vue, il nous semble que Segal cherche à capter, par les procédés de moulage qui lui sont propres, quelque chose qui pourrait avoir à faire avec l'infra-mince : un événement survenu d'un seul coup dans l'immanence de l'activité de moulage et qui rendrait prégnants les plus infimes tressaillements du modèle recouvert de plâtre humide...quelque chose comme un symptôme d'une présence-absence ressentie émotionnellement plutôt que perçue par l'intermédiaire des gradients de surfaces opérant sur l'artefact de plâtre ainsi constitué. « Tout d'abord, nous dit Segal, les tissus trempés font voir les muscles et les sous-vêtements. A mesure que le tissu se sature d'eau, l'ossature du modèle apparaît peu à peu [...] le moulage est une transmutation. Le plâtre enregistre jusqu'aux plus infimes sautes d'humeur de la personne qui se prête au moulage »<sup>103</sup>.

Si nous avons porté notre réflexion sur les incidences directes qu'ont pu avoir certains aspects de l'œuvre de Duchamp sur le travail artistique de Segal, nous laissons en suspens les influences tout aussi indiscutables d'un Kurt Schwitters ou d'un Pablo Picasso. Nous aurons très largement de quoi nourrir notre propos à ce sujet dans la troisième partie de cet ouvrage lorsque nous en viendrons à l'analyse des « Cezanne's still life » et des « Néo-reliefs cubistes »<sup>104</sup> réalisés par Segal dans les années 1980. Cependant, nous n'en avons pas encore tout à fait terminé avec la question de l'emploi des objets d'usage courant et de leur intégration dans l'artefact

---

<sup>102</sup> Catherine Perret. *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*, Paris, Actualité des arts Plastiques N°100, 1998, p 26

<sup>103</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience, George Segal parle de son travail* », *George Segal*. Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.13

<sup>104</sup> Voir fiches Segal N° 37, 39 et 42 pages 440, 694 et 695, livre 2.

artistique. Bien entendu, notre réflexion sur l'objet pictural réel est contenue dans les limites d'un champ artistique qui ne nécessite pas, a priori, qu'on fasse usage de trop grandes investigations réflexives à ce sujet. Cependant il nous semble nécessaire de prendre en compte les éléments d'ordre sociologique et historique qui se sont déroulés dans les milieux artistiques et culturels américains durant les années décisives de la formation professionnelle de George Segal. Nous l'avons fait en grande partie dans le chapitre précédent mais, nous voulons, dans les lignes qui vont suivre, mettre l'accent sur le contexte particulier dans lequel a pu évoluer la carrière du jeune sculpteur New yorkais : contexte d'émergence d'une pléthore d'artistes qui, après 1950 et dans les décennies qui suivirent, employèrent l'objet réel comme constituant plastique de l'œuvre et moyens d'élargir considérablement le champ de l'artefact artistique. Des artistes New Dada aux mouvances Pop Art, des nouveaux réalistes jusqu'aux minimalistes, tous ont porté sur l'objet utilitaire un regard singulier, référant directement ou indirectement tant à l'expérience du ready-made de Duchamp qu'aux assemblages et autres développements structurels de Schwitters. Et nous savons, par le recours biographique, que Segal a eu l'opportunité tout au long de sa carrière de côtoyer un certain nombre d'entre eux, de participer à des expositions collectives (notamment avec les nouveaux-réalistes et les artistes du Pop art) ; Il a fréquenté la scène new-yorkaise de l'art d'avant-garde et a toujours été au fait de l'émergence des nouveautés artistiques... Se faisant, il a pu se nourrir, échanger ou simplement prendre acte de ce qui s'affirmait en termes de création contemporaine et nous croyons fermement que le contexte dans lequel évolue un artiste influe fatalement sur son œuvre en devenir. Par conséquent, il nous faut rendre compte des relations que George Segal a pu entretenir avec certains artistes partageant comme lui la pratique du ready-made et du détournement de l'objet réel. Nous nous intéresserons essentiellement à Jasper Johns, Robert Rauschenberg et à Edward Kienholz pour simplement approcher les possibles interférences et les divergences stylistiques qui opèrent dans leurs œuvres.

Dans sa correspondance<sup>105</sup> datée du 10 Avril 1997, Segal écrit à Marco Livingstone qu'il avait « regardé du côté de Larry Rivers, de Germaine Richier, de Johns... » Bref des artistes considérés par la critique, comme des figures importantes de la scène américaine de l'art moderne à cette époque. Ces derniers étaient soutenus par les galeries d'art d'avant-garde et leurs œuvres, présentées au public comme les productions artistiques les plus novatrices du moment. Ainsi pouvons-nous supposer que George Segal a probablement pu admirer entre 1955 et 1960 les œuvres de Jasper Johns telles « Cibles avec 4 visages » ou « Cibles avec des moulages de plâtre »<sup>106</sup>, toutes deux produites en 1955 et présentées chez Léo Castelli Gallery, à New-York, en janvier-février 1958. Nous pouvons penser aussi qu'il aura eu l'occasion d'observer plus encore la seconde (voire de l'étudier), lorsque cette dernière fut acquise en 1959 par le musée Of Art Moderne de New-York... De toute évidence, Segal avait tôt pris conscience de la présence,

---

<sup>105</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal, 1997, annotations. P 30

<sup>106</sup> Voir fiche Segal N° 4 page 137



dans son entourage et dans les sphères artistiques et culturelles qu'il fréquentait assidûment, « d'un ensemble d'artistes qui juxtaposaient des objets réels de façon apparemment aléatoire afin de donner une idée de la nature non structurée et arbitraire de la réalité »<sup>107</sup>. Il put certainement voir les « combine painting » de Robert Rauschenberg exposés en 1958 à la galerie new-yorkaise de Leo Castelli.

On ne peut douter, non plus, que sur ces années 1950-1961 durant lesquelles George Segal allait tout à la fois achever sa formation artistique (au Pratt Institute puis à l'université de New-York), assumer divers enseignements (notamment en Art, à la Piscataway High School) et réaliser ses premières expositions collectives et personnelles (à la Hansa Gallery et à la Green Gallery) le sculpteur américain était pour le moins renseigné des événements majeurs se déroulant dans sa ville natale... George Segal a forcément eu vent du succès rencontré par l'œuvre de Jasper Johns dès 1958. Il a forcément dû prendre connaissance des commentaires divers sur les événements chorégraphiques et musicaux organisés en 1954 par Merce Cunningham et John Cage à la Brooklyn Academy of music ; événement d'importance où l'un des premiers « combine painting » réalisés par Rauschenberg fit sensation... Par conséquent le contexte culturel et historique ainsi que le cadre de vie dans lequel évoluait Segal nous apparaît comme un véritablement ferment susceptible d'avoir nourri la conception artistique et la démarche plastique du sculpteur de South Brunswick. Nous n'émettons aucun doute sur le fait qu'une telle émulation autour des nouvelles tendances New Dada, des happenings de son ami Allan Kaprow et des événements chorégraphiques et musicaux de Cage et Cunningham ait pu infléchir la recherche plastique du jeune sculpteur en direction d'une émancipation de l'espace pictural vers l'espace réel. Tous ces événements contribuèrent à impulser dans la démarche de George Segal un besoin d'élargir la sphère de l'art vers celle de la vie : « Je ne fais pas de l'Art pour l'Art, ni de l'Art contre l'Art. Je suis pour l'Art, mais pour l'Art qui n'a rien à voir avec l'Art. L'Art a tout à voir avec la vie »<sup>108</sup> disait Rauschenberg... à quoi font écho les propos de Segal : « Si on m'interrogeait sur le sens de mon travail, je répondrais que je cherche l'intensité à tout prix, mais sur deux plans : celui de ma vie intérieure et celui de ma rencontre avec le monde extérieur [...] la relation, le jeu entre intérieur et extérieur, se sont progressivement introduits au cœur de ma problématique »<sup>109</sup>. Une œuvre telle « Minutiae »<sup>110</sup> de 1954 qui constitue l'un des premiers « combine painting » de Rauschenberg révéla au public, non seulement un vocabulaire plastique qui renouvelait radicalement la grammaire picturale, mais un dispositif spatial affirmant sans ambages la prévalence du ready-made et de ses formes complexes d'appropriation de l'espace réel sur l'usage de la peinture « conventionnelle », rétinienne et encline à la surface plane. Nous

---

<sup>107</sup> Marco Livingstone, Op Cit. Annotations. P 22

<sup>108</sup> Robert Rauschenberg. « *Entretiens* ». Libération. 14 mai 2008

<sup>109</sup> Segal George. « *Le goût de l'expérience. George Segal parle de son travail* », George Segal. Catalogue d'exposition. Sidney Janis. New-York. 1989 p.11

<sup>110</sup> Voir fiche Documents divers N° 29 page 324

pensons que la contribution des œuvres de Rauschenberg à l'évolution du travail de Segal peut se décliner en trois points : premièrement, il suggère le déploiement dans la 3D de l'activité créatrice en tant que gestes plastiques et investigations picturales. Deuxièmement, il affirme l'artefact artistique comme une structure envahissant l'espace réel de la scène où évolue le spectateur. Troisièmement, il rend compte de la complexité matérielle et structurelle du réceptacle sur lequel des objets hétéroclites s'amalgament à la peinture et débordent dans l'entour... Voilà ce que nous croyons être, pour le jeune Segal, les pôles d'intérêt et les innovations qu'apportent les assemblages Junk Art de Rauschenberg à la pensée artistique de son époque.

Dans le sillage de l'invention du collage cubiste ainsi que de l'assemblage dadaïste, les « combine painting » participent d'une catégorie d'œuvres hybrides associant la peinture et l'intégration plastique d'éléments réels les plus divers prélevés dans le milieu de vie social et quotidien : « Les objets que j'utilise sont la plupart du temps emprisonnés dans leur banalité ordinaire. Aucune recherche de rareté. A New-York, il est impossible de marcher dans les rues sans voir un pneu, une boîte, un carton. Je ne fais que les prendre et les rendre à leur monde propre »<sup>111</sup>...et rappelant ailleurs : « toute incitation à peindre vaut autant qu'une autre. Il n'y a pas de mauvais sujet. [...] La peinture a trait aussi bien à l'art qu'à la vie »<sup>112</sup>. Et nous sentons combien ce rapport à l'existant rapproche les attitudes de Segal et de Rauschenberg ; combien peut être similaire leur inclinaison à vouloir que l'œuvre plastique déborde son cadre habituel (l'espace de la toile ou du support) vers l'espace réel ; combien, aussi, peut être semblable leur aspiration à élever la valeur artistique des objets réels d'usage courant... Mais alors, devons nous considérer que les œuvres de Rauschenberg et de bien d'autres artistes Néo-dadaïstes de la fin des années cinquante s'apparentent à notre sujet d'étude : l'objet pictural réel ? Sans doute... Ce type d'artefact artistique implique non seulement que le spectateur cherche à découvrir ce qui lui est donné de voir, mais lui suggère de tenir compte de l'entour plastique où l'objet apparaît. En d'autres termes plus explicites : l'œuvre implique de « voir quoi » et de « voir où ». Cependant, force est de constater que chez Rauschenberg l'objet pictural réel est d'abord tourné sur lui-même, c'est-à-dire qu'il n'autorise pas naturellement le spectateur à développer une conscience de la place qu'il occupe en rapport avec les éléments du dispositif. Par conséquent, le regardeur ne peut songer un seul instant à la possibilité de se mouvoir dans l'entour plastique de l'œuvre qu'il observe : bien qu'il soit amené à constater le débordement dans l'espace réel de l'objet pictural il ne tient pas compte de sa situation existentielle de regardeur participant de l'entour plastique. Il ne peut se voir, ou même se penser comme pénétrant dans l'espace de l'œuvre puisque celle-ci s'affirme dans un entour plastique perçu comme davantage « replié » sur lui-même et bien distinct du lieu où se situe le spectateur... Bref, si l'artefact autorise de « voir quoi » et de « voir où », il n'induit par naturellement une visée proprioceptive qui permettrait au spectateur de se situer lui-même par rapport à l'objet de sa vision.

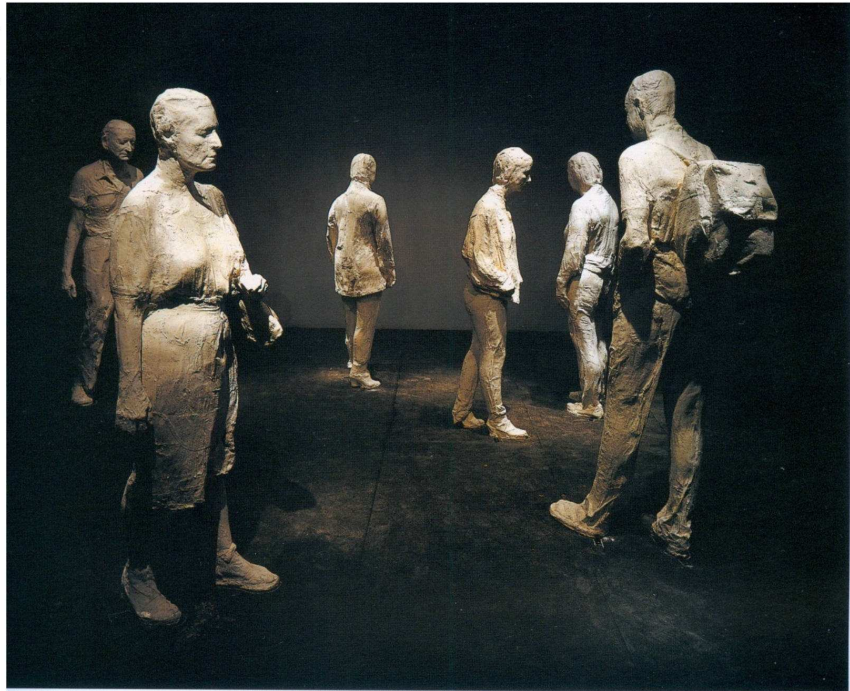
---

<sup>111</sup> Robert Rauschenberg. « *Entretien* ». Libération. Sept. 1997 et Juillet 2005...

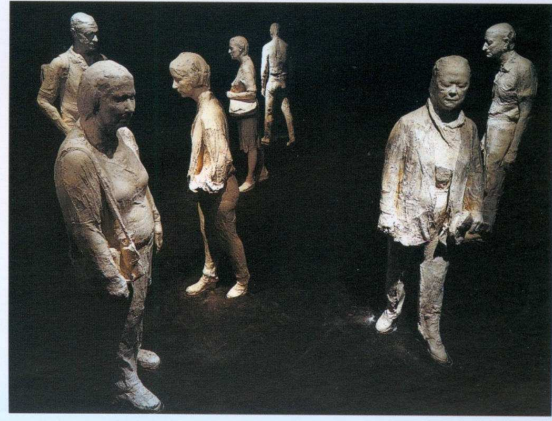
<sup>112</sup> Robert Rauschenberg, *Sixteen Americans*, Catalogue d'exposition, New-york, Museum of Moderne Art, 1959, p 58

## Fiche George Segal N°19

La traversée de la rue. 1992.  
Plâtre. 183x488x366 cm.  
Sidney Janis Gallery



La traversée de la rue. 1992. Bronze patiné.  
Central Park, Manhattan



La traversée de la rue.  
2009. Plâtre. Dallas.  
Nascher Sculpture Center



## Fiche Documents divers N°29



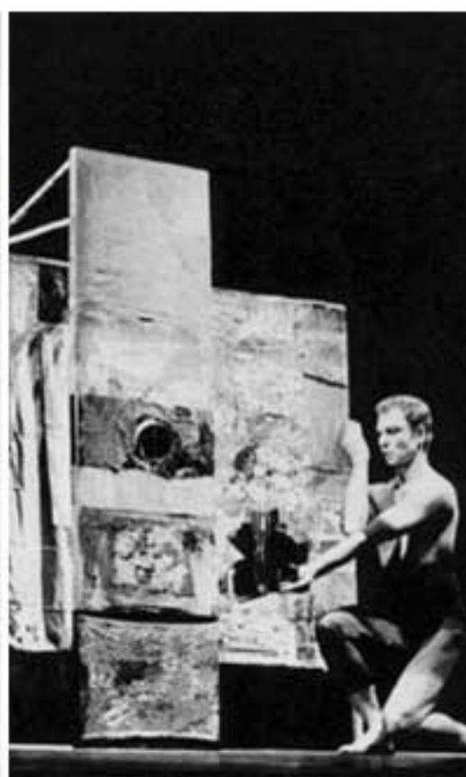
Arnold RAUSCHENBERG: Monogram. 1955-59.  
Combine painting, Peinture à l'huile, papier, métal, bois,  
semelle de caoutchouc, balle de tennis, chèvre angora naturalisée, pneu.  
106,7x160,7x163,8 cm. Musée d'Art moderne, Stockholm



Arnold RAUSCHENBERG: Canyon. 1959.  
Combine painting, Peinture à l'huile, tissu, papier, pinceau,  
métal, photographique, aigle naturalisé, bois...  
220,3x177,8x61 cm. Coll. Sonnabend, Paris



Arnold RAUSCHENBERG: Minutiae. 1954. (avec Merce Cunningham).  
Combine painting, Toile, peinture, papier, bois... 213,4x205,7x76,2 cm.





A notre connaissance, rares sont les artefacts artistiques de Rauschenberg qui développent cette modalité perceptive. « Minutiae »<sup>113</sup> compte parmi celle-là : cette pièce étant conçue pour servir précisément l'espace chorégraphique et donc pour accueillir en son entour un danseur qui la traverse et évolue en son sein, elle favorise l'amalgame de l'espace de l'œuvre à celui du spectateur... Nous répétons ! Nous avons bien à faire, dans les « combine painting » de Rauschenberg, à des objets picturaux réels mais ces derniers ne répondent pas à la fonctionnalité proprioceptive telle que nous l'avons définie<sup>114</sup> et ne s'identifient donc pas au principe de l'Objicio qui détermine une part considérable de l'œuvre de George Segal.

Rauschenberg inaugure par ses « combine painting » une forme artistique composite et nouvelle qui procède à la réhabilitation de l'objet trouvé. Il donne à ses artefacts artistiques l'évidence d'une iconographie dont la charge allusive indéniable préfigure les mouvances Pop-Art des années soixante. En écartant du discours pictural tout ce qui l'inféodait aux pratiques plastiques s'exprimant encore par un outillage technique traditionnel et par l'emploi obstiné d'un réceptacle plan et régulier, il brouille les frontières entre Peinture et Sculpture. Il suggère le dépassement des catégories artistiques. Il montre la voie aux générations suivantes dont font partie Edward Kienholz et les tenants du Pop-Art auxquels le nom de George Segal est fréquemment associé. Cependant, si Warhol, Lichtenstein, Oldenbourg et bien d'autres assignent l'œuvre à demeurer dans la distance et la froideur des images véhiculant les stéréotypes de la société de masse et refusent d'exprimer les sentiments ou de raconter quelque chose, Segal, comme Kienholz, ne cherchent nullement à masquer leur état d'âme. Ils n'évacuent de leur travail, ni l'émotion, ni la passion amoureuse et érotique, ni l'angoisse existentielle. Au contraire, leurs productions artistiques affirment une force émotive qui ne renvoie pas aux prédicats des tendances Pop-Art. En outre, si les thèmes d'un Warhol ou d'un Rosenquist empruntent au cliché du monde urbain et se veulent le témoignage froid et distancé du regard de l'artiste sur la réalité moderne quotidienne, si le morbide et le sénile portent à outrance dans l'œuvre de Kienholz, c'est avec une retenue certaine que les personnages de Segal réfèrent à l'humilité des scènes de l'homme de la rue et de la banalité prolétarienne. Il puise ses sujets dans les fonds culturel et social populaires.

Rauschenberg et Kienholz ont en commun la volonté d'élever la valeur artistique des objets rebuts ou usés. Le premier vise à leur recyclage et leur transformation plastique au sein de l'artefact artistique. Le second, comme Segal, tendra à les employer sans en détourner la fonctionnalité originelle, mais « alors que le spectateur d'une œuvre de Segal attestera un penchant naturel à s'identifier avec le sujet en s'en approchant plus près, le visiteur

---

<sup>113</sup> Voir fiche Documents divers N°29 page 324

<sup>114</sup> Remarque : Nous développerons ultérieurement cette notion. Pour l'instant, considérons que la proprioception est un processus mental d'orientation qui nous permet d'asseoir notre « connaissance de la position physique que nous occupons en relation avec ce que nous observons en dehors de nous. » In Gombrich, « *Voir la nature, voir les peintures* » in *Art de voir, Art de décrire II*, Les cahiers du Musée National d'Art moderne, Centre Pompidou, Paris, 1988, p.30.

d'exposition non prévenu qui tombe sur un Kienholz aura tendance à prendre du recul par crainte de contagion »<sup>115</sup>; cela parce que ses assemblages protéiformes opèrent sur un mode critique teinté de relents expressionnistes et moralistes par lequel l'artiste dresse un froid constat de la condition humaine. Ajoutons, pour conclure ce paragraphe, que Segal partage avec Rauschenberg et Kienholz un goût prononcé pour la récupération de vieux objets utilitaires et pleins d'une charge émotive renvoyant à l'usure et à la mémoire. A l'inverse, pour les protagonistes de la mouvance Pop-Art, l'objet rebut ou usé est rejeté parce qu'il peut précisément véhiculer une certaine nostalgie du temps passé. Ils lui préféreront l'objet manufacturé neuf, plus à même de renvoyer ou de correspondre à l'image de la société de consommation clinquante américaine des années soixante.

Les divers accessoires, si tant est que nous puissions qualifier comme tels les ready-made dont se sert l'artiste, se limitent à l'essentiel de ce qui fait le milieu de vie de l'ouvrier et du citoyen ordinaire. Il en use avec retenue et les utilise dans des environnements dépouillés, avec un sens très sûr de la composition. Si les personnages en plâtre et les artefacts usuels sont les éléments constitutifs manifestes des assemblages 3D de Segal, l'entour qui les englobe et les réunit en un environnement spatial cohérent et unitaire, n'est pas moins important. Par conséquent, nous devons avant de conclure cette seconde partie, aborder la question de la mise en situation spatiale des divers constituants de l'objet pictural réel tel que peut le concevoir le sculpteur de South Brunswick.

---

<sup>115</sup> Jan van der Mark. « *L'éternité à l'épreuve humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972. p 10

### **2.3.5- L'espace réel et le cadre de la représentation**

Depuis presque un siècle maintenant, nous avons appris que l'art pictural et sculptural pouvait consister tout autant en ce que l'artiste produit de ses propres mains, qu'en ce qu'il choisit et s'approprie pour servir sa création. George Segal use donc de ces deux moyens pour impliquer plus encore le spectateur dans son œuvre. En outre, comme peut le rappeler Jan Van Der Mark, « on n'aura pas véritablement compris la conception de l'œuvre d'art chez Segal tant qu'on bornera son attention aux effigies en plâtre et à leur rendu. L'environnement dans lequel l'artiste les a placées n'a pas moins d'importance »<sup>116</sup>. Nous l'avons déjà largement pressenti dans nos chapitres précédents : l'espace est l'un des constituants les plus indispensables à la manifestation de l'objet pictural réel tel qu'il peut être appréhendé par Segal. Nous allons donc nous intéresser plus précisément aux particularités poétiques de l'Objicio relatives à la notion d'entour et mettre en exergue quelques caractéristiques de la conception même de l'espace plastique chez cet artiste. Toutefois, nous aurons à revenir, tout au long de la troisième partie, sur l'ensemble des éléments récurrents participant du dispositif structurel et spatial de l'œuvre Segalienne. Notre visée réflexive sera donc, ici, de rendre plus perceptibles les modalités de mise en œuvre de l'espace plastique et de favoriser une compréhension des finalités premières par lesquelles sont mises en exergue les compénétrations Volume-Entour-Lumière.

Tout d'abord nous devons revenir sur un point que nous avons abordé antérieurement de façon assez succincte : la question de l'échelle choisie par l'artiste pour la conception de ses dispositifs plastiques. L'espace de l'œuvre est conçu comme un écrin à la taille de l'homme, nous dit Livingstone, parce que justement il a fait de « la forme unitaire et du corps humain l'unité de mesure de base, ce qui le rapprochait quelque peu des préoccupations minimalistes »<sup>117</sup>. Certes cela est possible...et nous pourrions ajouter à ce propos qu'il connaissait et côtoyait Dan Flavin, Donald Judd et Robert Morris, ses collègues à la Green Galerie à New-York. Mais nous souhaitons éclairer davantage cette idée et éviter tous raccourcis langagiers susceptibles d'entraîner des sous-entendus qui pourraient prêter à confusion. S'il est vrai que les préoccupations de George Segal relatives à la forme et au volume peuvent se rattacher à un tout autre système de principes esthétiques que celui prôné par le Pop ou la figuration des années soixante, s'il est vrai, qu'au regard du traitement souvent très dépouillé des espaces plastiques dans les œuvres de cet artiste, on peut dresser un constat visant une certaine

---

<sup>116</sup> Jan Van Der Mark. Op Cit. p 17

<sup>117</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, annotation. p 27

réduction de la forme à une unité simple, nous restons dubitatifs quant à d'éventuelles filiations prétendues ou supposées du travail du sculpteur de South Brunswick avec le minimalisme. Certes, quelques propos de l'artiste lui-même peuvent paraître abonder dans ce sens mais, à y regarder de plus près, nous entendons sous un tout autre angle ses propos : « Telle toile peinte peut très bien être transférée dans les trois dimensions. Qu'on mette un objet dans une pièce, on le baptisera Pop. Le même objet, épuré en une forme géométrique tridimensionnelle, sera baptisée structure primaire »... Et, de rajouter : « on serait surpris de voir comme l'idée motrice derrière chacune de ces démarches, est pratiquement identique. Beaucoup d'artistes qui travaillent dans des écoles d'appellation différente ont en commun un certain nombre de valeurs. Il n'y aurait aucune incompatibilité à les faire exposer ensemble, pour peu qu'il se trouve un directeur de galerie ou un conservateur réceptif au sens de l'espace, de l'échelle, de l'austérité, du dépouillement, du geste ample, caractéristique des œuvres nouvelles »<sup>118</sup>.

Les artefacts artistiques de Segal sont constitués comme de véritables environnements dans lesquels les personnages de plâtre, sont posés sur le sol et côtoient des objets construits et réels qui ne sont jamais détournés de leur contexte habituel. Pour l'observateur confronté à de tels espaces plastiques, les objets ready-made semblent n'être là qu'en tant qu'ils situent les moulages en plâtre dans un milieu semblable à celui auquel ils réfèrent dans la réalité de la vie quotidienne. Or, il n'en est rien ! On ne peut les considérer seulement comme des éléments de contexte servant à situer dans un espace scénique des personnages représentés en 3D. Ces objets réels, parce qu'ils sont associés à des structures purement plastiques issues d'un acte artistique fort (le moulage de plâtre) créent dans l'esprit du spectateur une dissonance telle qu'est généré un sentiment d'étrangeté ; sentiment exacerbé par l'échelle humaine que revêtent les moulages disposés à même le sol où marche le regardeur, dans un environnement d'objets usuels relativement dépouillé de tout artifice ornemental. C'est de cette « collision » visuelle d'artefacts de nature différente, perceptible par l'observateur enclin à évoluer à côté ou dans l'entour de l'œuvre, que résulte en partie la force émotive de l'œuvre. L'artiste déclare à ce sujet : « Ce que je cherche, c'est à provoquer une série de chocs et de rencontres chez une personne se déplaçant dans l'espace entre divers objets disposés de manière à entretenir un rapport soigneusement établi »<sup>119</sup>. Notre avis est que les sentiments de solitude ou de mystère que génèrent ces « Momies vivantes »<sup>120</sup>, participent d'une volonté artistique qui vise manifestement à servir la situation narrative tout autant que la psychologie des personnages. Par cela même il ne peut être supposé un moindre rapprochement avec les tendances minimalistes dont les fondements artistiques commandent à la fois au rejet catégorique de l'illusionnisme et à l'évacuation systématique de

---

<sup>118</sup> George Segal : « *les années soixante...* » Cnacarchives, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972. p 41

<sup>119</sup> George Segal. In [www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-segal.html](http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-segal.html)

<sup>120</sup> Allan Kaprow, « *Segal's vital mummies* », Art News, v. 62. Février 1964 p 30-33 rapporté par Van Der Mark, « *L'éternité à l'épreuve humaine* », Segal, Cnacarchives, Paris, Centre national d'art contemporain, 1972. p 12



toute subjectivité dans l'œuvre. Nous voyons bien davantage dans le travail de Segal, une inclinaison à vouloir évoquer, par le biais de cette « dimension tragique de la présence et [de] cette pesanteur physique du rapport entre l'homme et l'espace ambiant »<sup>121</sup>, l'aliénation et l'angoisse de l'être humain aux prises avec les turpitudes de la vie quotidienne moderne... Pour les tenants de l'Art Minimal, le choix de volumes géométriques simples se justifie par le fait que l'artefact plastique est dès lors immédiatement appréhendé en sa qualité de « structure primaire » n'exhibant pas la marque d'une histoire émotionnelle émanant des états d'âme du créateur. C'est ce point précis qui demeure de façon radicale l'une des pierres d'achoppement de toute tentative de rapprochement des œuvres du sculpteur de South Brunswick avec le « Minimal Art ». Si l'élargissement effectif du champ pictural à l'espace réel peut laisser à penser une hypothétique empathie entre la démarche de Segal et les tendances minimalistes, il n'en est, de notre point de vue, vraisemblablement rien ! Certes nous entendons bien les propos de Donald Judd lorsque qu'il écrit : « Le personnage en blanc, au geste souvent interrompu (mort-vivant équivoque qui rappelle les moulages de plâtre prélevés sur l'empreinte, dans les cendres volcaniques, du corps des pompéiens en train de se débattre) est une entité radicalement différente du cadre où elle se trouve. Le personnage existe selon un mode, le cadre selon un autre. Côte à côte, ces deux modes ont quelque chose de l'évidence et de la simplicité d'exister, caractéristiques de certaines œuvres abstraites récentes »<sup>122</sup>... Si nous percevons comme l'artiste minimaliste « cette simplicité d'exister » nous ne l'attribuons pas aux mêmes causes et refusons tout parallèle fortuit entre Segal et la visée conceptuelle propre au « Minimal art ». Cela pour deux raisons. Premièrement, nous considérons que génériquement ces productions plastiques ne participent pas des mêmes prédicats sculpturaux : s'ils visent à questionner les phénomènes liés à la perception de l'œuvre d'art et s'intéressent aux conditions déterminant sa réception dans l'immanence d'une réalité immédiatement perceptible, l'une convoque une approche subjective de l'objet plastique tandis que l'autre s'avère diamétralement opposée, cherchant à y découvrir le réel en ses tenants objectifs. Secondement, nous ne partageons pas l'analyse de Donald Judd concernant la façon dont opèrerait Segal pour rendre efficaces les modes d'existences des entités formant l'artefact Segalien. Nous ne pensons pas que ce qui caractérise l'organisation de l'espace procède de la juxtaposition de moulages et de ready-made. Nous ne considérons pas que Segal pratique une quelconque mise en scène en installant « côte à côte », en additionnant en quelque sorte les éléments constituant l'œuvre. Nous pensons plutôt qu'il les fait s'amalgamer jusqu'à paraître naturellement inscrits dans un entour plastique élargi à l'espace même du spectateur. Ils sont, non la somme de deux « représentants » artefactuels de genres artistiques foncièrement distincts, mais le produit d'une volonté artistique qui les veut l'expression d'un état de conscience les constituant en une manifestation sensible aussi puissamment humaine que clairement esthétique. Et c'est justement parce que le spectateur ne peut les approcher

---

<sup>121</sup> Pierre Restany. *Segal*, Cat. Exposition, Repères Arts Contemporains, N°25, Paris, Galerie Maegh-Lelong, 1985, p 3

<sup>122</sup> Donald Judd, « *George Segal* », Arts magazine, Sept 1962, Vol. 36, p 55

autrement qu'il est conduit à prendre acte de la prégnance de l'objet pictural réel et des manifestations réiques par lesquelles sont convoquées dans son esprit des réminiscences de subjectivité existentielle. Là est notre avis : il existe une véritable antinomie entre ces deux attitudes artistiques qui rend caduque toute tentative de rapprochement. Si Segal octroie à ses artefacts plastiques une réelle capacité à renvoyer à la mémoire, à un contenu mnémonique déterminé et déterminant pour le sujet appréhendant visuellement l'œuvre, ce n'est pas le cas des artistes du « Minimal Art » dont les recherches portent sur les données fondamentales propres à définir le « fait sculptural ». Ces derniers développent, en somme, une réflexion sur « l'objet » de sculpture, le définissant en termes d'épure, de structure élémentaire simple en-deçà de laquelle la forme même se dissout... Le contenu de la sculpture est donc ramené à l'objet même ainsi reconsidéré objectivement. Bref, si pour Segal comme pour les tenants du « Minimal Art », le travail et la réflexion portent en effet essentiellement sur la perception des objets et leur rapport à l'espace, s'ils tendent à révéler l'entour comme un élément déterminant de l'œuvre, le sculpteur de South Brunswick opère en donnant aux éléments constitutifs de l'artefact artistique le « rôle de témoignages-documents exemplaires »<sup>123</sup> susceptibles de convoquer les « ressentis » du spectateur alors qu'inversement, l'artiste minimaliste bannit de l'objet sculptural tout ce qui participe de son envergure émotive.

Si l'Art Minimal fait preuve d'un grand souci d'économie de moyens et réduit l'objet sculptural à une structure primaire essentielle, chez Segal, il ne s'agit que de l'affirmation d'une volonté de dépouillement de tout ce qui pouvait paraître superflu dans la scène représentée. Cette inclinaison à supprimer les détails distrayants et autres éléments d'ordre décoratif participe d'un désir de rendre plus prégnant l'entour de l'œuvre en concentrant l'attention du regardeur sur les compénétration volume-espace-lumière par lesquelles lui est révélée la nature composite de l'assemblage environnemental constituant l'Objcio...

Pour illustrer ce propos, prêtons un regard attentif à « La station essence »<sup>124</sup> que George Segal a réalisée en 1963 puis rectifiée l'année suivante. Dans la première version, il avait effectué un immense collage composé de diverses affiches publicitaires remplies de couleurs criardes, apparaissant au devant et à l'arrière de la paroi de verre de la vitrine ainsi que sur la surface opaque formant le mur de façade du magasin. A travers la baie vitrée et derrière une pile de boîtes cylindriques d'huile de vidange se tenait le pompiste, personnage en plâtre blanc à l'échelle un. Des éléments signalétiques étaient aussi accrochés autour de l'horloge, sur la devanture et sur la façade qui formait en quelque sorte le fond du dispositif et se situait de façon frontale par rapport à la zone d'où le spectateur pouvait regarder l'œuvre en sa totalité. Dans la version de l'année suivante, l'artiste conserve le même ordonnancement spatial mais retire la quasi-totalité des affiches publicitaires et autres panneaux de signalétique, conférant à son œuvre à la fois une

---

<sup>123</sup> Pierre Restany. *Segal*, Cat. Exposition, Repères Arts Contemporains, N°25, Paris, Galerie Maegh-Lelong, 1985, p 4

<sup>124</sup> Voir fiche Segal N° 3 page 138

certaine intemporalité et un dépouillement plus propice à concentrer l'attention du spectateur sur les deux pôles de représentation figurales de l'œuvre : à gauche, le personnage de plâtre blanc représentant le pompiste marchant derrière la vitrine et, à droite, un homme assis près d'un distributeur de boisson situé dans l'alignement même de la devanture, contre le mur formant le fond opaque de la scène. Sur ce dernier, au centre, le sculpteur a accroché une horloge. En décidant d'ôter tous les collages d'éléments publicitaires qu'il jugeait non seulement trop distrayants mais aussi sans grand intérêt pour la perception du dispositif spatial, George Segal procède à un dépouillement visuel qui rend le spectateur plus à même de porter toute son attention sur les relations intrinsèques sensibles et sémantiques qui opèrent dès lors entre les personnages blancs, les objets ready-made colorés et l'entour plastique élargi à l'espace même du spectateur : « J'ai fini par arracher tous les panneaux de mon poste à essence. Je les ai remplacés par des éléments qui sont absolument indispensables et qui ont une force expressive intense. Il était devenu impérieux pour moi d'émonder tout ce qui est accessoire »<sup>125</sup>. Le dispositif plastique est construit de telle sorte que les éléments de l'œuvre soient distribués de façon frontale le long d'un axe longitudinal impliquant à la fois le déplacement physique du spectateur et un balayage visuel de la totalité de l'entour dans un mouvement saccadé du regard nécessitant divers moments de fovéa pour embrasser la totalité du champ perceptif. De cette façon Segal parvient à induire chez le regardeur la sensation d'un espace réel très prégnant : l'entour, en ses qualités de milieu ambiant fait d'air et de configurations volumiques physiquement palpables disposées tout le long d'un axe de représentation longitudinal de 748 cm, est vécu comme un constituant matériel de l'œuvre. En outre, l'environnement spatial se donne à voir selon les principes perceptuels du tableau, c'est-à-dire sur des plans parallèles au plan fictif de représentation d'une image 2D. Ces différents plans sont orientés de façon frontale par rapport à un axe de points de vue déterminant l'espace réel où se tient le regardeur, lequel est libre de se déplacer de gauche à droite (ou l'inverse) dans un « en-face », juste au devant de la scène représentée. Par conséquent, il est donc amené à amalgamer, durant le mouvement perceptif qu'il opère dans son déplacement physique, l'espace réel de la salle d'exposition où il se tient avec l'entour de l'œuvre : il y a assimilation des deux milieux, mais cette assimilation consiste en une dilution de l'entour plastique dans l'environnement réel formant le lieu de monstration. Ainsi le dépouillement et l'utilisation d'une échelle grandeur nature, deviennent-ils un moyen efficace de mettre en exergue les éléments primordiaux participant à l'ordonnancement spatial du dispositif et favorisent l'assimilation l'espace réel où évolue le spectateur à l'entour plastique de l'Objicio. Dans des œuvres telles « Le diner » ou « La boucherie »<sup>126</sup> toutes deux de 1965, nous retrouvons ce même principe d'intégration de l'entour plastique à l'espace réel mais le dispositif s'avère organisé non par rapport à un axe

---

<sup>125</sup> George Segal, « *Segal parle de son œuvre : dialogue à trois voix* ». *Segal*. Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 30

<sup>126</sup> Voir fiche George Segal N° 10 et 11 pages 301 et 302

longitudinal offrant une visée perceptive essentiellement frontale mais selon deux points de vue bien différents : de face et de côté.

« La boucherie » est constituée d'un habitacle de bois peint de couleur métallisée insérant une grande surface de verre, à l'échelle humaine, totalement dépourvu de fioritures et de détails superflus. La baie vitrée repose sur une assise de couleur sombre correspondant à un mur d'appui qui court sur le côté droit du dispositif, forme l'angle saillant du magasin et se termine par un billot de boucher. C'est ce dernier qui permet de fermer totalement l'espace intérieur de la scène où se tient la bouchère tenant un couteau. Les deux autres côtés du dispositif plastique se trouvent accolés aux parois de la salle d'exposition de sorte que le spectateur peut se déplacer uniquement dans une zone localisée à l'extérieur de l'œuvre. Cependant, l'approche initiale que peut avoir ce dernier lorsqu'il regarde de face la devanture de la boucherie, stimule une perception visuelle qui correspond sensiblement à ce que nous pourrions éprouver à la vue d'un vrai commerce au coin de la rue, dans la réalité. Autrement dit, les éléments constituant la devanture du magasin conduisent à voir le dispositif plastique d'une manière qui simule un processus de vision conforme à celui engagé dans la vie quotidienne, laissant progressivement se révéler le reflet du spectateur dans la vitre, les occurrences chromatiques et lumineuses qui sourdent de l'intérieur de la scène, les ombres portées des divers éléments volumiques installés dans l'habitable, les brillances et les matités... Bref, l'artiste use d'un rapport d'échelle et d'un principe de dépouillement de la scène représentée qui constituent un moyen de capter l'attention de l'observateur afin de le conduire à une posture similaire à celle qu'il aurait pu prendre devant une devanture de boucherie réelle. Mais cependant, précisons que Segal ne vise nullement à reproduire dans le détail l'espace de la vie courante : « je ne cherche pas vraiment à donner l'illusion d'un environnement réel ou du cadre réel d'un happening. Quand je situe un personnage dans un compartiment de restaurant, par exemple, il n'y a pas tout le compartiment, mais seulement certains de ses éléments [...] Tous ces objets sont des objets construits. Je les reconstruis ou je les utilise en tant qu'objets trouvés pour structurer mon propre espace. Les personnages en plâtre, eux aussi, sont un élément de structuration »<sup>127</sup> dit-il à Barbara Catoir qui lui demande si, à travers ses productions sculpturales, il voulait faire ressortir l'homme du cadre dans lequel il vit.

La sobriété de la présentation de l'œuvre, à l'échelle un, constitue l'un des principes de l'objet pictural réel segalien. Elle favorise une captation de l'attention visuelle du spectateur et implique son déplacement dans l'espace qui lui est propre. Ainsi, il se trouve conduit à appréhender l'œuvre en assimilant le lieu où il se meut à l'entour plastique... Bien qu'il ne puisse pas pénétrer dans l'Objicio (celui-ci présentant sur toutes ses faces, des éléments matériels faisant obstacle) il prend conscience de sa relation singulière avec l'objet de sa vision ; relation nécessitant impérativement des déplacements physiques autour de l'œuvre et engageant dès lors une perception haptique des constituants plastiques. De fait, l'espace où le spectateur évolue n'est plus distinct de celui englobant la scène à l'intérieur

---

<sup>127</sup> George Segal, « *Segal parle de son œuvre : dialogue à trois voix* », Segal. Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 30



du magasin. Ils participent d'une même perception engageant un acte de proprioception par lequel le regardeur saisit sa place en rapport avec le reste du champ de vision : l'entour plastique se déploie, s'élargit jusqu'à s'amalgamer totalement à l'espace réel où demeure le spectateur.

Nous constatons ce même phénomène dans « Le diner » de 1965, où le spectateur est libre de se déplacer dans un espace réel permettant seulement de voir la scène représentée de deux points de vue frontaux, les autres côtés du bar étant accolés aux murs de la salle d'exposition. Ainsi, le dispositif spatial s'avère totalement orienté et oblige le spectateur à voir uniquement selon deux axes parallèles aux plans de représentation de la scène figurée, offrant alors des points de vue restreints. Là encore, la sobriété décorative de la scène et la dimension « grandeur nature » favorisent l'attention du regardeur et induisent de sa part un désir de déplacement dans l'entour afin de parvenir à un élargissement de sa vision. De même la structure orthogonale de l'espace en profondeur et le dépouillement matériel de la scène exagère l'impression de vide tout autour... Là aussi, se dévoile une structure obéissant à un ordonnancement frontal dans lequel les éléments matériels ne peuvent pas être véritablement appréhendés sans le déplacement physique du spectateur et selon des points de vue distincts : « Mon véritable travail, dira l'artiste, consiste à créer un espace matériel où l'on puisse entrer[...] En d'autres termes, il s'agit de traverser en marchant la galerie d'art ou le musée plutôt que de regarder les tableaux, ce qui est une idée déroutante parce que nous avons toujours été rivés à l'œuvre d'art »<sup>128</sup>.

Ainsi devons-nous insister sur l'importance du déplacement du spectateur et de sa situation de l'observateur en rapport avec les éléments matériels qui constituent l'objicio. Signalons toutefois que les environnements plastiques du sculpteur New-Yorkais contiennent fréquemment des indices subtils qui, non seulement prédéterminent les espaces d'où pourront être vues les figures en situation, mais visent à décourager l'intrusion du spectateur dans le dispositif plastique. C'est bien entendu ce que nous observons dans « Le poste à essence », « Le diner » ou « La boucherie »<sup>129</sup> : dans les deux premiers, l'ensemble des éléments constituant la scène représentée est disposé sur un parquet en bois de couleur sombre, posé à même le sol de la salle d'exposition. Dans la troisième œuvre, c'est la structure même du dispositif qui délimite une zone non accessible dans l'artefact plastique. Ces éléments, sciemment constitués comme des obstacles ou des repères par l'artiste, contribuent à nous faire adopter une posture perceptive adéquate au type d'artefact que nous appréhendons : nous convoquons certaines habitudes de regard qui nous font tenir compte des limites de l'œuvre d'art supposées déterminées par ces indices structurels...

Nous percevons donc l'objet plastique selon une configuration mentale, une « certaine idée » de l'œuvre d'art qui nous le fait appréhender à partir des

---

<sup>128</sup> Marco Livingstone. *George Segal : sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1997, annotation. p 64

<sup>129</sup> Voir fiches Segal N° 03, 10 et 11 pages 138, 301 et 302

préjugés établis pour satisfaire une conduite esthétique<sup>130</sup>. Mais si, en effet, il semble que nous adoptions face à l'artefact artistique Segalien une posture caractérisée par des habitudes de réception visuelle il nous faut considérer tout aussitôt que, dans le cadre de notre réflexion sur l'objet pictural réel et la démarche créatrice de cet artiste, nous avons mis en avant le fait que l'artefact artistique tend à mettre du jeu dans le regard et à engager une toute autre relation perceptive. Nous sommes donc en droit de nous demander pour quelles raisons, l'artiste userait d'indices structurels pour, en quelque sorte, baliser comme il se doit l'espace propre de l'œuvre d'art alors que, justement, nous supposons qu'il cherche à rompre avec cette habitude de réception esthétique de l'objet plastique. Pourquoi chercher à instituer dans l'œuvre des éléments qui contraindraient le spectateur à adopter une attitude de perception « normale », adéquate face à l'objet artistique déterminé comme tel alors même qu'il cherche à rompre avec les postures esthétiques établies ? Pourquoi empêcher le spectateur d'entrer dans l'œuvre si justement il s'agit de lui faire prendre conscience du fait que cet objet participe d'un même espace que lui ? N'y a-t-il pas là une contradiction ? Notre avis est que la démarche de cet artiste américain ne nourrit pas de paradoxe quant au positionnement intellectuel qu'il met en avant : bien au contraire, il se sert en somme des habitudes et des conditionnements auxquels réfèrent toutes conduites esthétiques communément engagées à l'égard d'un artefact artistique pour asseoir a posteriori sa conception de l'Objicio. Il instaure un rapport entre son travail plastique et le spectateur qui se veut ordinaire et répond à l'usage communément établi d'une conduite esthétique. Par cela même, il fait prendre conscience au regardeur que l'œuvre induit d'autres modes d'appréhension, dans l'immanence de l'acte de perception : elle présente des caractéristiques structurelles, spatiales et esthétiques qui diffèrent de la normalité et obligent la prise en compte de l'entour comme constituant matériel du dispositif plastique... Segal procède par un écart, non par une rupture. Il préserve dans l'œuvre des éléments qui commandent à nos habitudes de regard et qui régissent notre façon d'être face à l'objet esthétique : l'artefact plastique demeure tout à fait reconnaissable et par conséquent notre conduite esthétique est normalement sollicitée. Il ne remet donc pas en question les fondements poïétiques et culturels de l'œuvre d'art mais nous impose, dès lors que la conduite esthétique est commencée, une autre manière de percevoir l'artefact artistique (une façon d'être ou de se tenir devant) qui s'écarte considérablement des postures communément établies. En somme, il convoque certaines habitudes de vision et s'appuie sur les modes comportementaux d'usage courant lors de la conduite esthétique pour inciter le spectateur à entrevoir l'œuvre en ses tenants sculpturaux tout autant que picturaux...

C'est là une particularité de la recherche plastique segalienne : le dispositif de monstration induit chez l'observateur une appréhension de l'œuvre d'art selon des prédicats très fortement ancrés dans l'usage que nous lui reconnaissons ; prédicats par lesquels nous accordons à l'objet perçu sa

---

<sup>130</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 37 à 39 de notre ouvrage, dans lesquelles nous avons développé les questions relatives aux habitudes de réception visuelle de l'œuvre d'art faisant appel à nos « croyances » et à ce que James Mark Baldwin nomme « la Remote Présence ».

légitimité génétique d'artefact à dimension artistique. Mais, si nous lui concédons une appartenence au type d'objets plastiques issus d'un dessein artistique, il nous faut aussi le caractériser et le classer dans une catégorie connue telle la peinture, la sculpture ou la gravure... Ainsi, pour permettre au spectateur de procéder à cette détermination intellectuelle, Segal introduit dans l'œuvre des spécificités susceptibles de satisfaire à cet acte de reconnaissance et d'appropriation sémantique. Seulement, voilà ! Il dote son artefact artistique de caractéristiques fonctionnelles qui renvoient simultanément aux « faits » sculpturaux et picturaux. S'il convoque des modalités d'usage commun pour installer l'observateur dans les conditions normales d'une conduite esthétique, il vise à induire dans l'esprit de ce dernier un trouble quant à la spécificité générique de l'objet qu'il appréhende : le regardeur se doit de distinguer dans l'œuvre les éléments constitutifs qui semblent caractériser son état de sculpture mais aussi son inclinaison vers des modalités picturales. Il prend conscience que l'objet plastique qu'il perçoit s'avère tout à la fois une entité volumique et un artefact empruntant certaines caractéristiques à la peinture... Les environnements sculpturaux segaliens fonctionnent selon des modalités d'organisation de l'entour plastique qui emprunte beaucoup à l'espace pictural.

En effet, nous constatons que, souvent, chez Segal, les personnages moulés en plâtre, à taille humaine et disposés dans un entour plastique constitué de ready-made et de configurations volumiques réelles, sont appréhendables en tant que résultant de la transformation d'une représentation plane en une situation de la vie réelle. C'est un fait avéré que nous ne pouvons pas ignorer : George Segal « reste attaché à cette première idée qu'il a eu de faire de la sculpture comme un peintre »<sup>131</sup>.

Pour résumer notre propos, nous dirons que, si Segal installe le spectateur dans un certain rapport à l'œuvre d'art qui fait appel à quelques habitudes de vision telles le respect d'un espace propre à l'artefact et la mise à distance relative de l'objet esthétique, c'est pour lui permettre d'appréhender de façon adéquate l'œuvre et de la reconnaître comme issue génétiquement de modes de productions artistiques (la pratique sculpturale ou picturale). Mais en même temps, il dote son artefact artistique des qualités requises qui justifient aux yeux de l'observateur d'une ambiguïté catégorielle référant à la fois aux modes picturaux et sculpturaux. Il tend à pervertir les moyens par lesquels nous appréhendons communément chacune de ces catégories artistiques en mixant leurs différentes modalités d'existence. Se faisant, il remet en cause certaines habitudes de perception que nous convoquons systématiquement lorsque nous sommes devant un tableau figuratif ou une statue. Il crée, dans l'esprit du spectateur, un trouble qui génère les conditions d'un questionnement sur l'artefact artistique en tant qu'objet pictural réel.

Rapportons ici un extrait d'un entretien entre George Segal et Marla Price en 1990. Ce dialogue nous semble très révélateur de l'état d'esprit de l'artiste au regard des préoccupations plastiques qui nous intéressent

---

<sup>131</sup> Phyllis Tuchman, *Segal*, New-York, éditions Abbeville Modern Master, London, 1983, p. 51

actuellement. L'auteur interroge George Segal au sujet de la façon avec laquelle le spectateur est amené à percevoir les environnements plastiques conçus par l'artiste: « Ceci pose la question de l'approche picturale par rapport à l'approche sculpturale dans votre travail, dit-elle, c'est-à-dire dans les pièces environnementales qui vous sont classiques à l'intérieur desquelles des personnages en plâtre sont placés dans un espace défini, aux limites déterminées. Ces travaux se placent dans un cadre assez défini et ils ont un point de vue, ou alors un ensemble de points de vue, assez limités quand même ; ils présentent un avant et un arrière, ils ont une orientation frontale. Vous ne voulez pas, n'est-ce pas, que les gens passent derrière ? Et donc ça c'est d'abord une approche picturale plutôt que sculpturale n'est-ce pas ?

A quoi Segal répond : « Mais en fait, il y a deux approches. J'ai réalisé de nombreuses pièces que l'on peut éprouver comme des tableaux mais ils sont réels dans mon esprit...enfin d'après l'idée que j'ai du cubisme. Le cubisme est un plan accroché à un mur à partir duquel se projette l'œuvre vers l'avant, vers l'œil de l'observateur ... » Parlant des reliefs cubistes qu'il réalisera en 1985 et sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, il continue sa réflexion et déclare alors : « Ces pièces en relief, en particulier les plus récentes qui sont des reliefs peints, sont la traduction littérale du cubisme. C'est en fait la façon dont je les conçois et je les alterne avec des sculptures en 3D autour desquelles je peux marcher ... », prenant ensuite un autre exemple, le plasticien commente : « une pièce comme « La rue de la ville »<sup>132</sup> qui mesure 28 pieds de long (plus de 100 mètres) est une pièce plane, c'est une longue pièce. Je peux marcher dessus, à côté. Je peux rentrer dans cette réalisation ou en sortir ; je peux me tenir derrière, ou la regarder comme un tableau. Je peux pénétrer dans cette réalisation et je peux l'expérimenter comme une sculpture. »

A ces propos, la critique rétorque : « Oui mais elle a quand même un avant et un arrière défini ? Et ce n'est pas fait pour se tenir vers l'arrière ?... à quoi Segal répond spontanément : « Oui, c'est vrai ! » ... « Et donc, continue Marla Price, une fois encore cette conception est picturale ? » et George Segal de répondre : « En fait, c'est une sculpture-peinture dans laquelle on peut pénétrer...une grande partie de mon travail actuel se transforme en cette conception [...] Je pense que pour me référer à ma propre expérience, j'ai besoin que quelque chose soit bidimensionnel/tridimensionnel. En fait, j'ai besoin de niveaux multiples d'interprétation et c'est donc ça qui me force à rompre les lois de la sculpture ! »<sup>133</sup> Nous voyons à l'éclairage de ces propos combien a d'importance la relation à l'espace 2D/3D dans la production artistique de Segal ; combien ses créations plastiques tendent à mettre en jeu les caractéristiques propres à chacune des catégories auxquelles elles réfèrent : ni peinture, ni sculpture à proprement parler mais un entre-deux singulièrement visé par l'artiste lui-même. Une sorte de « peinture-sculpture » pour questionner de façon récurrente les modalités d'existence de l'objet pictural réel dans la relation qu'il entretient avec

---

<sup>132</sup> Voir fiche Segal N° 16 page 341

<sup>133</sup> Marla Price. *George Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Ed. Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, p 27 et 28



l'observateur... en fait, un artefact artistique hybride trahissant l'obsession de l'artiste pour les formes plastiques qui s'insinuent dans l'univers du spectateur en combinant le « fait » pictural et le « fait » sculptural dans un milieu scénique cohérent et réel. Nous aurons très largement à revenir sur ce point ultérieurement.

Le critique Sam Hunter a constaté, lui aussi, que dès les premières années de son expérience de créateur, Segal « s'est senti tiraillé vers des directions contraires, vers la couleur et la forme, l'illusion, l'espace pictural et l'espace réel [...] Il avait faim de quelque chose avec des arêtes saillantes et une structure palpable »<sup>134</sup>... quelque chose de bidimensionnel/tridimensionnel que l'on peut voir par devant ou en se tenant derrière, qu'on peut expérimenter comme une sculpture tout autant que de le regarder comme un tableau, nous dit l'artiste au sujet de « La rue de la ville » de 1987...

Et, à porter un regard attentif sur cette œuvre, on y découvre l'évidence même d'une réalité artefactuelle qui s'affirme simultanément en ses dimensions d'objets physiquement palpables et de représentation figurale régie par des principes frontaux propres à l'image peinte en 2D. La rue comporte des personnages en plâtre disposés dans un entour évoquant des devantures de magasins et des pas de porte d'appartements urbains. Le dispositif spatial mis en œuvre diffère quelque peu de celui du « Dîner » de 1965 ou du « Poste à essence »<sup>135</sup> de 1967. Il n'y a pas de composants structurels qui viennent borner l'espace propre de l'œuvre : pas d'estrade en bois disposée sur le sol ou d'éléments de structure faisant obstacle véritablement au déplacement physique de l'observateur. Ici, il est possible de se mouvoir physiquement dans l'espace de l'œuvre, passer entre les personnages disposés dans une zone de 3 mètres de large, tout le long de murs de façade reconstitués et formant le fond. Il n'y a pas d'obstacle à la libre circulation du spectateur dans l'entour plastique de l'Objicio. Seules, la lumière incidente provenant des rampes de spot de la salle d'exposition et la couleur des éléments constituant l'environnement spatial, permet de définir les limites imaginaires de la scène représentée. George Segal utilise ainsi l'éclairage pour favoriser une certaine appréhension haptique et visuelle de l'œuvre qui conséquemment emprunte à la fois à la sculpture et à la peinture: la lumière incidente installe une atmosphère pesante et rend plus prégnants les éléments volumiques qui constituent l'artefact artistique. Par l'éclairage, l'espace qu'occupent les modelages de plâtre et les portions de façade en relief, se trouve modulé selon une intensité lumineuse variable qui dirige d'une certaine manière le déplacement du spectateur dans le champ de l'œuvre. L'observateur est le témoin d'une scène de la vie quotidienne représentée en 3D dans laquelle « les personnages figés semblent prendre part à un spectacle mystérieux et envoûtant, peut-être compris mais jamais partagé. Toujours en dehors de l'action, le spectateur devient le témoin involontaire d'un instant qui peut être un moment clé dans l'histoire de l'humanité (Le moulage de « Adam et Eve dans le jardin d'Eden »<sup>136</sup> en est un exemple) ou simplement être le témoin d'une autre

---

<sup>134</sup> Sam Hunter, *George Segal*, New-York, Ed Rizzoli, 1989, p 17

<sup>135</sup> Voir fiches George Segal N° 3 et 11 pages 138 et 302

<sup>136</sup> Voir fiche George Segal N° 25 page 342

âme perdue trébuchant en marchant dans une ville, le long d'une allée, en se rendant on ne sait où »<sup>137</sup>. C'est une constance dans la démarche de cet artiste que d'employer pour la réalisation de ses environnements, la lumière incidente comme un constituant plastique à part entière... Elle est le corollaire de l'espace et nécessairement participe des capacités expressives de l'œuvre en rendant efficaces la forme et les qualités spécifiques du vide réel tout autour des volumes. Du coup, dans les espacements situés entre les différents éléments en 3D de l'objet pictural réel se distinguent des ombres portées dessinant les silhouettes de personnages figés en plâtre et des objets scéniques. Ces diverses silhouettes ombrées, projetées sur le sol, s'amalgament à celle du spectateur qui est donc conduit à assimiler l'Objicio à l'espace de vie : il ne peut plus distinguer véritablement les limites physiques de l'objet pictural réel et celle du cadre correspondant à la salle d'exposition. Indéniablement, l'utilisation de la lumière incidente permet d'établir une étroite relation entre l'observateur évoluant au sein de l'œuvre et l'ensemble des constituants matériels de celle-ci. Se déplaçant d'un point à l'autre du dispositif plastique, le voyant sous divers angles de vue et selon un éclairage variable tant par son flux directionnel que par son intensité lumineuse, le spectateur ne peut que percevoir de façon différente chacune des configurations volumiques de l'œuvre et prendre en compte les compénétrations Espace-Volume-Lumière primordiales à l'appréhension de l'espace en profondeur. L'environnement plastique se révèle d'une nature identique à celle d'une rue ordinaire où les choses sont concrètes, palpables dans un milieu atmosphérique baigné de lumières modelant leurs aspects de surface. Irrémédiablement, dans les environnements spatiaux de Segal, l'observateur est conduit, par la mise en œuvre d'une organisation spatiale rigoureuse et soumise à un éclairage précis, à la perception visuelle et physique d'un entour réel profond : lors de ses déplacements dans le champ de l'œuvre il est incontestablement amené à évaluer les distances entre les personnages visibles sous un lai de lumière, ou entre un personnage et un autre objet réel éclairé, ou encore entre lui et les divers éléments de la structure plastique. « En fin de compte, l'important pour moi, c'est d'abord l'espace, l'espace total, dont dépend tout le pouvoir expressif [...] Les règles de la composition sont passablement fluctuantes et arbitraires tant qu'elles ne se rattachent pas à une interprétation du monde [...] Quand on travaille dans les trois dimensions, où les aspects sont sans cesse changeants, le nombre des solutions formelles devient infini. Le problème majeur est celui du choix émotionnel »<sup>138</sup>...

Nous garderons pour plus tard, notre réflexion sur les enjeux de la lumière réelle sur l'artefact artistique Segalien car nous aurons à analyser et à confronter, dans notre troisième partie, les solutions utilisées par les artistes de notre corpus de référence pour rendre efficaces les interactions lumière-volume que perçoit le spectateur dans sa relation à l'objet pictural réel. Nous reviendrons très longuement sur cette problématique qui a une incidence capitale sur le pouvoir expressif et la force émotive inhérentes aux productions de Segal tout autant que de Morandi, Picasso ou Bonnard.

---

<sup>137</sup> Sam Hunter. Op cit, p 19

<sup>138</sup> George Segal, «*Segal parle de son œuvre : dialogue à trois voix* », *Segal*. Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 30

Pour conclure, nous retiendrons que l'espace plastique, dans le travail artistique de Segal, est tributaire d'un certain nombre de modalités de mise en œuvre qui font appel à des choix techniques, esthétiques et organisationnels auxquels le sculpteur de South Brunswick ne déroge que très rarement. Tout d'abord, il construit ses environnements en tenant compte de l'échelle humaine, réalisant ses personnages en grandeur nature. Les figures de plâtre ne sont pas disposées sur des socles mais seulement posées à même le sol, ou mises en situation dans un contexte évoquant la réalité. Cependant, si l'ensemble des éléments constituant l'objet pictural réel réfère à la réalité quotidienne, il ne la décrit pas avec exactitude en rendant compte des moindres détails. Il l'évoque seulement par quelques objets réels ou construits qui participent de la véracité de la scène représentée de façon relativement sobre. C'est ce dépouillement matériel de l'entour plastique et la structure spatiale de l'œuvre qui tend à exagérer le vide environnant dans lequel se situe simultanément la représentation figurée en 3D et l'observateur lui-même. La composition obéit souvent à une organisation structurelle selon des principes d'orthogonalité, proposant un espace échelonné en divers plans-obstacles dans la profondeur de champ à partir du plan fictif de représentation. En d'autres termes : l'artiste a recours à la frontalité pour structurer l'espace de ses œuvres. Il crée ainsi les conditions favorables à la perception de l'objet pictural réel comme renvoyant simultanément à l'espace de la sculpture et à celui de la peinture. L'observateur pouvant se déplacer autour et dans l'œuvre même, est conduit à percevoir les compénétrations Espace-Volume-Lumière qui émanent du dispositif plastique et se trouve saisi par la prégnance des choses qui lui sont données d'appréhender tant de façon visuelle que de façon haptique. Il peut se mouvoir dans l'espace de l'œuvre, la traverser et considérer les phénomènes lumineux provenant des éclairages comme totalement inhérents à l'Objicio. Ainsi, la lumière incidente, tout comme l'espace réel, deviennent-ils, pour le spectateur, des constituants matériels et plastiques à part entière...Et nous comprenons dès lors les propos d'Ellen H. Johnson qui voit dans la démarche de cet artiste une volonté profondément affirmée de vouloir réaliser « un environnement total, mêlant l'art et la vie, s'efforçant de capter ce qu'il y a de vivant dans le présent et de créer une poésie du réel »<sup>139</sup>.

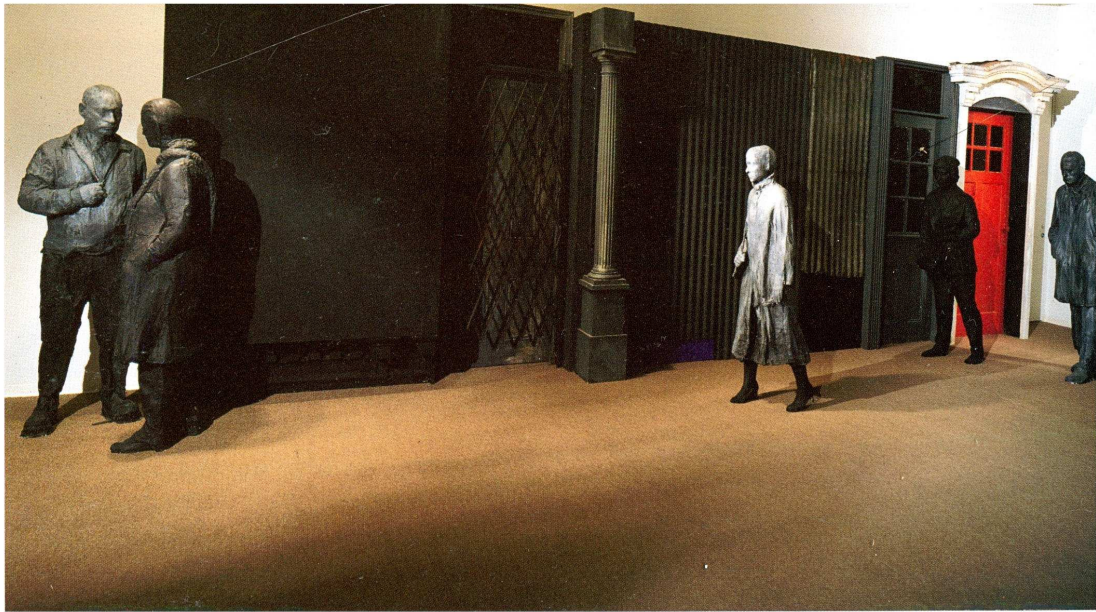
---

<sup>139</sup> Ellen H. Johnson, « *Segal et la sculpture* », *Segal*. Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972. p 50

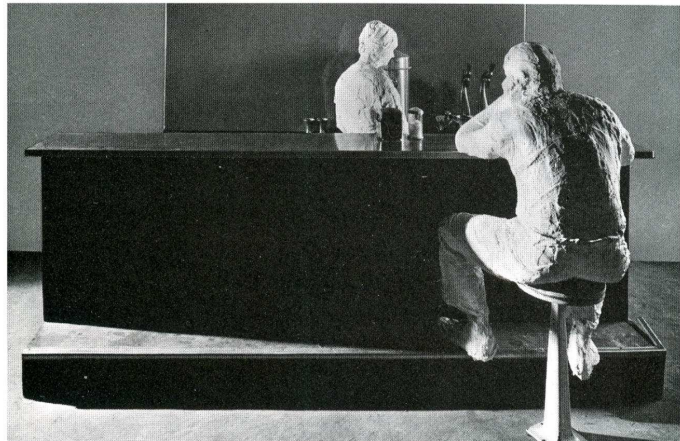




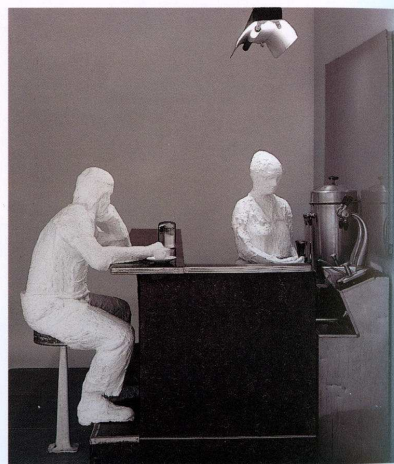
## Fiche George SEGAL N°16



La rue de la Ville. 1987. Plâtre peint, bois et divers matériaux. 259x792x183 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York

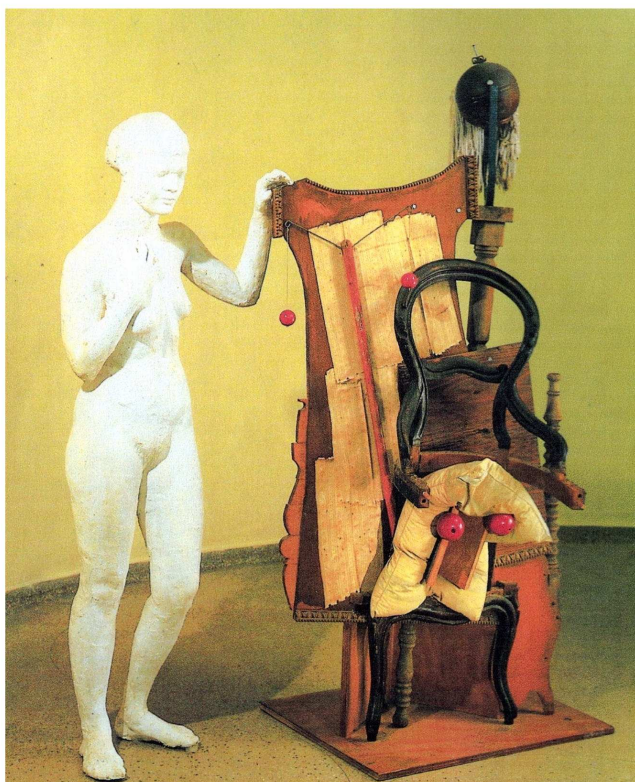


Le diner. 1964-67. Plâtre, bois, métal, Formica, Massonite et néoms. 259x274x221 cm. Walker Art Centre, Minneapolis, Minnesota, USA

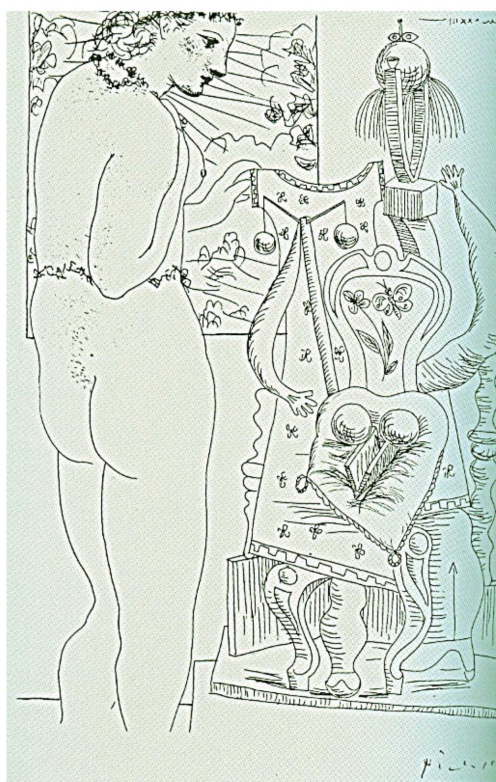




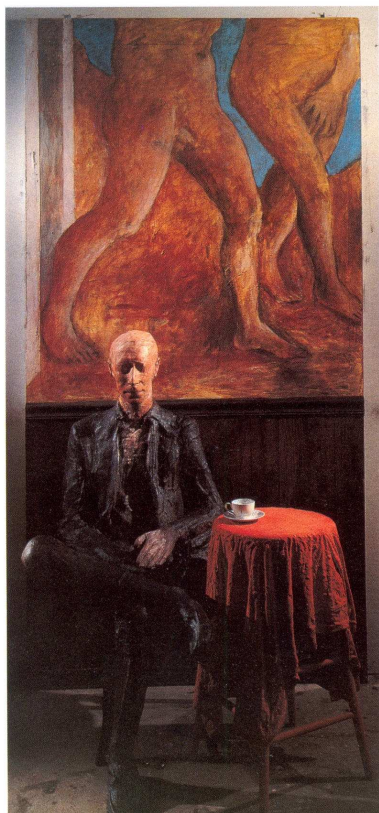
## Fiche George SEGAL N°25



SEGAL: La chaise de Picasso. 1973.  
Plâtre, bois et divers matériaux et objets. 198x152 cm.  
Guggenheim Museum, New York.



PICASSO: Suite de Volland. épreuve N°74. 1933.  
Gravure à l'eau-forte. 10,5x7,5 cm.  
Salomon R. Guggenheim museum, New York



SEGAL: Le restaurant Italien. 1988.  
Plâtre, bois, céramique, peinture acrylique.  
244x122x91 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



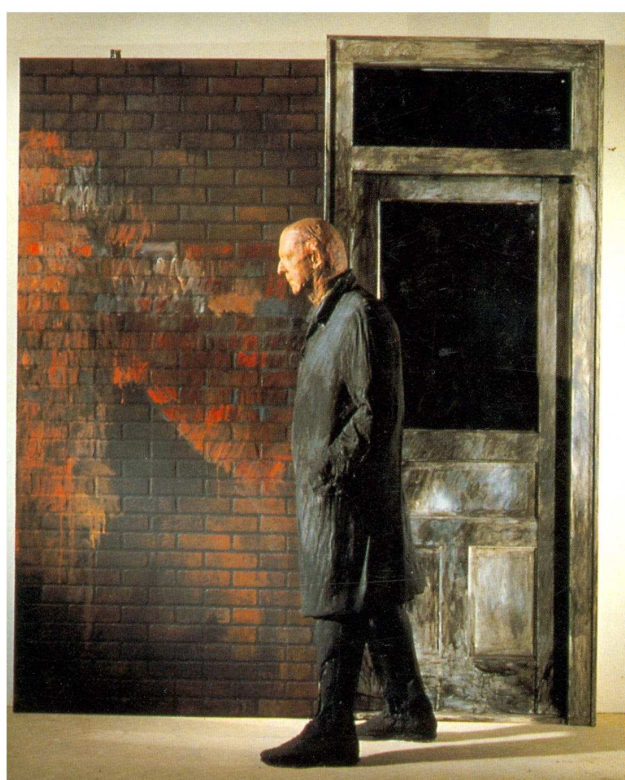
Masaccio: Adam et Eve chassés du Paradis.  
1425-28.  
Fresque. 208x88 cm.  
Chapelle Brancacci, Florence



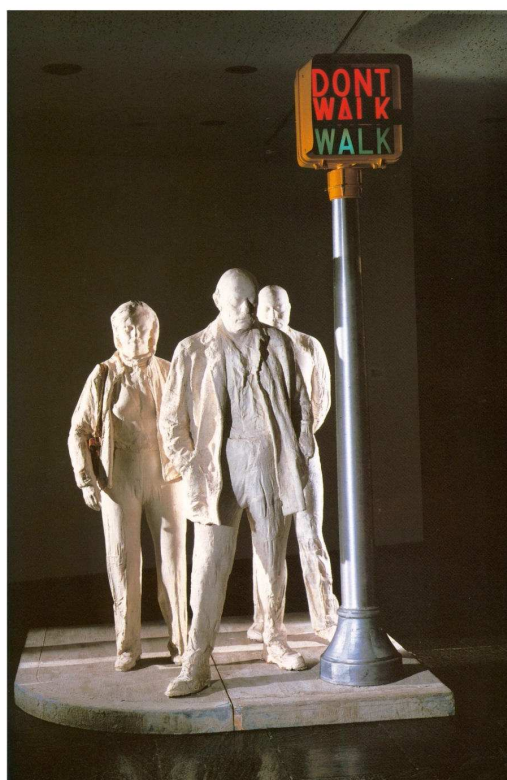
## Fiche George SEGAL N°18



Le métro. 1968. Plâtre, métal, verre, cuir, Caoutchouc, lumière électrique.  
229x292x135 cm. Coll. Robert B. Mayer, Chicago.



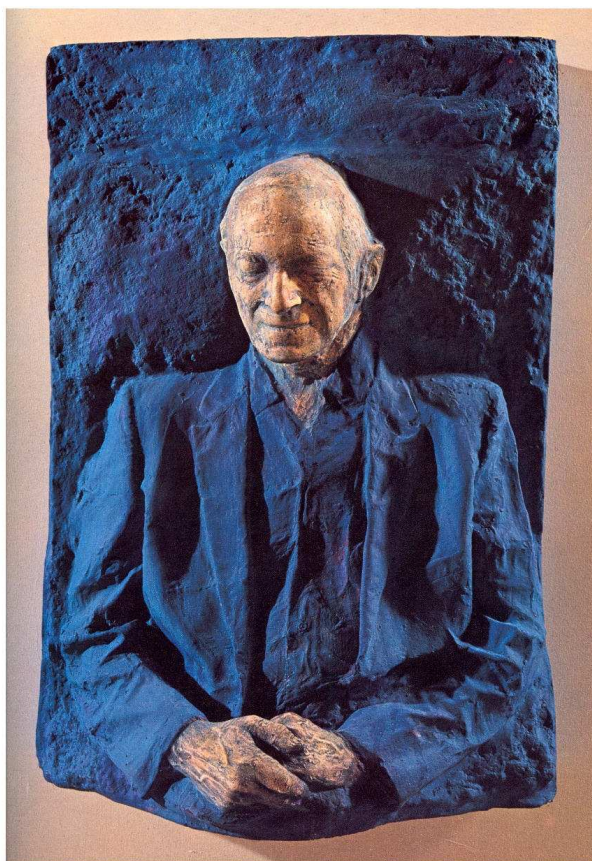
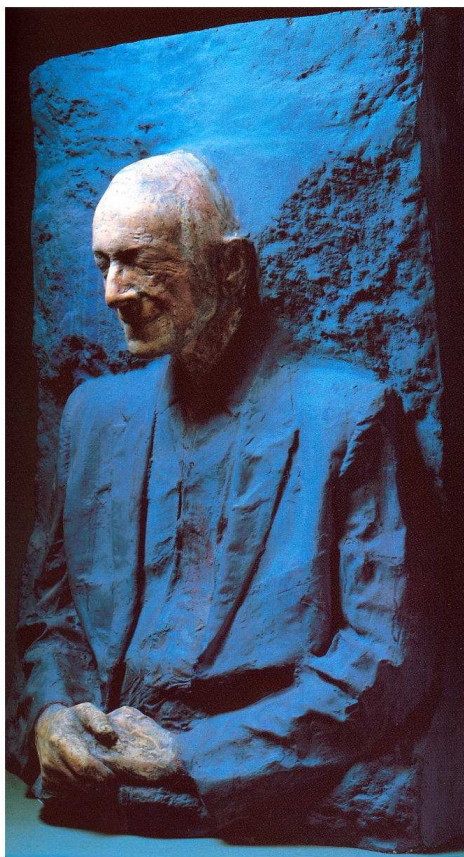
Homme marchant le long d'un mur de briques. 1988.  
Plâtre, bois, acrylique, plastique et panneau de ciment. 254x213,4x76,2 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Passer, ne pas passer. 1976.  
Plâtre, ciment, métal, bois peint et lumière électrique. 264x183x183 cm.  
Whitney Museum of America Art, New York.



## Fiche George SEGAL N°14



Portrait de Meyer Schapiro. 1977. Relief. Plâtre peint. 96x66x33 cm. MOMA, New York



Neysia. 1989. Plâtre et bois peints, métal, acrylique. 135x76x30 cm. Coll. particulière, USA



Couple s'embrassant . 1989-90.  
Plâtre et bois peints. 130x130x38 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



## CONCLUSION

Nous avons cherché, tout au long de ces derniers chapitres, à déterminer la manière avec laquelle les œuvres de Pierre Bonnard, Giorgio Morandi et George Segal sollicitent le regard et impliquent de la part du spectateur une attitude de perception toute particulière. Nous en sommes venus à définir le « Phenomenon », le « Sas » et « l'Objicio » qui caractérisent, chacun, une façon singulière avec laquelle l'objet pictural réel se manifeste à la conscience du spectateur.

Toutefois, nous nous devons de mettre plus encore l'accent sur la différence que nous entendons faire entre l'objet pictural réel et le tableau figuratif tel qu'il est appréhendé en occident depuis la Renaissance : si toute œuvre picturale figurative participe d'une perception visuelle « de seconde main »<sup>1</sup>, le propre de l'objet pictural réel est de stimuler, voire de convoquer, dans l'esprit du regardeur une « vision directe » par laquelle celui-ci prend connaissance de sa propre position dans l'entour. Bref, l'objet pictural réel affirme non seulement sa réalité d'image peinte rendant compte d'une figure représentée, mais il renseigne précisément le spectateur sur sa condition de regardeur... Cette différence est essentielle du fait qu'elle met en avant des finalités perceptives d'une toute autre nature : si l'objet pictural réel opère par le biais de modalités fonctionnelles identiques à celle du tableau figuratif<sup>2</sup>, il induit une posture toute différente chez l'observateur et l'amène à prendre conscience de sa situation existentielle privilégiée, de son positionnement spatial en relation avec ce qu'il observe dans l'espace environnant.

Attardons-nous quelque peu sur ce point.

Ce qui caractérise les principes d'apparition de l'objet pictural réel nous semble en vérité ne pas s'accorder au postulat émis par Alberti et sur lequel repose, dans l'art occidental, une certaine habitude de vision : « le peintre devrait considérer son tableau comme la vue d'une fenêtre »<sup>3</sup>... Il nous faut dire tout de suite combien les mouvements artistiques du XX<sup>ème</sup> siècle ont mis à mal, et cela de maintes façons, cette habitude de perception. Pour ne citer qu'un seul exemple, l'expérience cubiste de Picasso et Braque dans les années 1906/1914 a très profondément mis en crise cette « façon de voir » qui commande l'œuvre Renaissance : La « Veduta » et l'espace illusionniste, ont, pourrait-on dire, volé en éclat ! Mais il n'en demeure pas moins clair,

---

<sup>1</sup> Gombrich. « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire*. Les Cahiers du musée National d'Art moderne N°24. Été 1988. p 29 et 30

<sup>2</sup> Confère la partie 1 : les différentes existences de l'artefact artistique. Au fil de notre réflexion que nous développons de la page 51 à 75, nous avons déterminé de façon explicite les diverses existences physique, phénoménale et réique caractérisant tout artefact à dimensions artistique et esthétique. Nous avons mis l'accent sur la double réalité du tableau qui « ouvre sur un monde » de représentation figurée tout en « ouvrant un monde » qui se veut l'expression la plus patente de la pensée de l'artiste.

<sup>3</sup> Léone Battista Alberti. *Sur la peinture et la sculpture*. Ed Cecil Grayson. Londres. 1972, section 19. P 55

qu'à cette tradition de l'espace en trompe l'œil se substitue une autre tradition moderniste: celle d'une peinture figurative qui volontairement réfuse à la fois la construction des espaces peints selon une hiérarchisation des plans en profondeur, le respect des rapports d'échelle et la visée monoculaire impliquant une structure spatiale construite sur des bases de perspective issues de la géométrie Euclidienne... En bref, à la tradition Renaissance qui impliquait la fidélité et la ressemblance au modèle générant ainsi l'illusion de réalité, vient se substituer une tendance moderne instaurant l'œuvre picturale et la figure qu'elle rend visible comme signe de représentation. De fait, l'image peinte, dans sa relation au modèle n'obéit plus au vieil adage : « ça ressemble à » mais plutôt s'énonce par une autre formule : « ça signifie... ».

Toutefois, qu'il s'agisse d'une peinture issue des recherches artistiques de la Renaissance ou d'une œuvre picturale moderne relevant davantage d'une volonté d'affirmation du signe plastique, les principes de vision qu'adopte le spectateur face à ces œuvres restent de même nature : il s'agit pour lui de « voir quoi », c'est à dire d'adopter une posture lui permettant d'appréhender l'image peinte de telle sorte à y découvrir ce qu'elle donne à voir en terme de représentation figurée, de signe ou de matériaux sensibles... L'artefact artistique est donc visé en tant qu'il rend visible la figure représentée ou signifiée mais aussi pour les effets de matières et les matériaux colorés dont il est constitué. Pour le dire de façon lapidaire : il est l'enjeu du regard qui l'appréhende en sa qualité de représentation imagée (la *Veduta*) ou en ses constituants plastiques (matériaux et signes plastiques).

Nous pensons qu'il existe irrémédiablement une divergence posturale entre ces conceptions Albertiennes et modernes du tableau et la manière avec laquelle nous sommes amenés à appréhender visuellement l'objet pictural réel<sup>4</sup>. Nous nous devons de considérer un point crucial qui fait, à notre avis, toute la différence : la « *Veduta* » correspond ipso facto au modèle Albertien de « l'œil stationnaire »<sup>5</sup>, c'est-à-dire qu'il met en exergue le fait que l'outil de vision (l'œil) opère sur son objet une fovéa orientée (ou induite) par le positionnement statique et passif du spectateur à un point de vue prédéterminé. Ce n'est, bien entendu, pas le cas de l'objet pictural réel qui agit sur le regard de telle sorte que l'œil effectue des déplacements successifs dans le champ perceptif, embrassant à la fois l'œuvre picturale et l'espace de monstration. Ce type d'artefact artistique tend à rendre prégnant, à la conscience, tout ce qui émane de l'Entour<sup>6</sup>. C'est là, nous semble-t-il, une différence des plus essentielles : l'objet pictural réel stimule et engendre une autre façon « d'acter le voir ». Il implique, sans pour autant annihiler ou nier totalement le modèle Albertien de la « *Veduta* » et son corollaire « l'œil stationnaire », une possibilité d'opérer dans le champ de vision un

---

<sup>4</sup> Que celui-ci participe de l'une ou de l'autre des trois modalités de manifestation que nous avons définies sur cette seconde partie, autour des démarches créatives de Morandi, Bonnard et Segal : le Sas, le Phenomenon ou l'Objicio.

<sup>5</sup> Gombrich. « *Voir la nature, voir les peintures* » In *Art de voir, Art de décrire*. Les Cahiers du musée National d'Art moderne N°24. Été 1988. p 30

<sup>6</sup> Nous référons une fois de plus à la définition que nous apportons à ce terme en pages 15 à 21 de cet ouvrage

mouvement de l'œil, un dynamisme du regard qui favorise simultanément ou consécutivement la saisie perceptive de l'Entour en relation avec l'objet visé par le regard et la position privilégiée du spectateur lui-même. Ainsi s'en trouve révélée à la conscience de ce dernier, sa situation d'observateur opérant à partir de l'objet de sa vision une proprioception, c'est-à-dire une prise d'information de la position géographique qu'il occupe par rapport à l'objet de sa vision.

L'objet pictural réel, bien que pouvant être perçu selon les modes perceptifs « de seconde main » propres à l'appréhension visuelle des espaces Renaissant (Euclidiens) autorise, voire stimule, une « vision directe »<sup>7</sup> impliquant la prise en considération du positionnement du spectateur dans l'entour par rapport à l'objet observé. Comme l'écrit Gombrich, se référant aux propos de James J. Gilson<sup>8</sup> : lors d'une vision directe, « la proprioception est un processus d'orientation, c'est la connaissance de notre position en relation avec ce que nous voyons en dehors de nous »<sup>9</sup>. De plus, ajoute-t-il « Non seulement nous voyons les objets devant nous, nous voyons aussi, et sommes obligés de voir, où ils sont par rapport à nous »<sup>10</sup>.

A l'instar de Gombrich, nous nous accorderons à penser que « toute perception [...] est une proprioception »<sup>11</sup>, y compris lorsqu'il s'agit d'observer un tableau figuratif issu des prédicats Albertiens ou modernes tels que nous venons de les décrire... cependant il nous faut ajouter aussitôt que nombre de ces artefacts artistiques dotés d'une représentation imagée impliquent nécessairement une vision « de seconde main ». Ainsi tendent-ils à conforter précisément des habitudes de regard qui nous amènent à ne plus véritablement tenir compte de notre place de spectateur, du moins à ne plus prêter d'intérêt, lors de l'acte de vision, à notre situation privilégiée d'observateur. Seul compte ce que nous regardons : le tableau qui s'offre à notre investigation visuelle. C'est ce qu'en vient à constater Richard L. Gregory dans son très éclairant ouvrage consacré à la psychologie de la vision : « nous devons prendre en considération une réalité double. Le tableau est, lui-même, un objet physique et nos yeux peuvent le voir comme tel, posé à plat sur le mur ; mais il peut également évoquer des objets tout autres (des gens, des bateaux, des bâtiments) situés dans un espace différent et même dans un temps différent. » Et de préciser alors : « C'est la tâche de l'artiste de nous faire rejeter la première réalité tout en nous transmettant la seconde, de telle sorte que nous voyons son monde [celui du tableau

---

<sup>7</sup> Remarque : nous avons dans le mouvement de notre réflexion développer à deux reprises ce que nous entendons par une vision directe et une vision « de seconde main ». Voir pages 188 et 189, mais aussi pages 252 et 253 en annotation.

<sup>8</sup> James J. Gibson. *La conception écologique de la perception visuelle*. 1979, notamment p. 142 à 156

<sup>9</sup> Gombrich. « Voir la nature, voir les peintures » In *Art de voir, Art de décrire*. Les Cahiers du musée National d'Art moderne N°24. Été 1988. p 41

<sup>10</sup> Gombrich, Op cit. p 35

<sup>11</sup> Ibidem

figuratif] ...»<sup>12</sup> de telle sorte, pourrait-on ajouter, que notre esprit captivé par les effets sensibles qui émanent du tableau, n'en vienne plus à penser notre situation existentielle d'observateur.

Cela est un fait indéniable : lorsque notre regard est captivé par les occurrences figuratives et les effets sensibles qui émanent de la « *materia informis* » formant la surface et le plan de représentation d'un tableau, notre esprit tend à se projeter sur (ou dans) l'objet de vision, rendant peu patent à notre conscience l'entour dans lequel nous nous trouvons en notre qualité d'observateur attentif.

C'est sur point précis que nous souhaitons porter l'attention de notre lecteur : l'une des finalités fonctionnelles de l'objet pictural réel est précisément de révéler au regard qui le scrute, par le biais de ses diverses manifestations phénoménales, physique et réique, la propre position de spectateur situé dans l'entour de l'œuvre. Ce type d'artefact vise à rendre prégnant pour la conscience « un processus de « récolte d'informations » qui comprend les activités d'exploration consistant à regarder autour de soi, se déplacer et regarder les objets »<sup>13</sup>...

Bref, notre avis est que l'objet pictural réel n'est pas totalement assimilable au tableau figuratif parce que, de toute évidence, il génère en termes de perception visuelle, une autre posture très particulière de la part du regardeur et l'amène non seulement à « Voir quoi » mais aussi à « Voir où » et surtout à « Voir d'où ». En d'autres termes, il génère dans la conscience du spectateur la prise en compte de l'entour dans lequel ce dernier évolue et lui révèle la place particulière qui est la sienne dans la relation perceptive qu'il entretient avec l'objet de sa vision.

Nous voici parvenu au terme de cette partie consacrée à la démarche plastique de George Segal, Pierre Bonnard et Giorgio Morandi et à la dimension artistique de leurs œuvres. Nous venons de porter notre réflexion sur les origines de leur travail ainsi que sur les modalités de production par lesquelles ils mettent en œuvre l'objet pictural réel.

Mais afin d'achever définitivement notre questionnement sur les enjeux poétiques et les procédures opératoires d'où sont issus ces artefacts artistiques, et avant de porter notre attention sur la dimension esthétique de l'objet pictural réel en nous consacrant à l'analyse des différentes caractéristiques plastiques qui interfèrent dans l'acte de perception visuelle, nous allons nous intéresser quelque peu aux conditions de travail et aux particularités contextuelles dans lesquelles ces artistes réalisent la presque totalité de leurs œuvres.

En premier lieu, signalons que tous les trois éprouvent le besoin de conserver autour d'eux, dans l'espace où ils effectuent la production artistique, un grand nombre d'œuvres en cours d'exécution ou achevées.

---

<sup>12</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, psychologie de la vision*, 5<sup>ème</sup> Ed. DeBoeck Université, 2000, p 226 et 227

<sup>13</sup> James J. Gibson. *La conception écologique de la perception visuelle*. 1979, notamment p. 147



C'est, pour eux, une nécessité que d'opérer l'anaphore dans un contexte existentiel déterminé au préalable par un environnement très chargé affectivement de la présence d'une multitude de productions qui se veulent la trace, la mémoire de l'effort créateur. Pierre Bonnard n'hésite pas à punaiser les uns juste à côté des autres, voire même, se superposant partiellement, les peintures qu'il travaille durant plusieurs semaines. Il passe de l'une à l'autre sans éprouver la moindre gêne quant à la promiscuité des réalisations non achevées. Morandi préfère les positionner face peinte contre le mur pour justement ne pas perturber le travail en cours. Il conserve dans l'espace restreint de son atelier-chambre un certain nombre d'œuvres non achevées sur lesquelles il revient lui aussi, par alternance, selon les compositions d'objets usuels réels qu'il a mises en place sur l'une des « scénettes » de présentation aménagées à cet effet. S'il dispose ces toiles en cours d'exécution à même le sol, la face peinte tournée contre le mur, c'est pour laisser son regard se reposer avant d'entreprendre à nouveau un moment de scrutation prolongée le conduisant à reprendre le travail de peinture et à continuer la toile laissée inachevée. Précisons toutefois, qu'il ne faut pas entendre, dans notre propos actuel, que les toiles de Morandi sont issues d'un travail lent de la matière picturale lors de l'anaphore à proprement dite – comme chez Bonnard par exemple qui, d'une certaine manière, revient incessamment à l'aide de son pinceau chargé de couleurs sur les modulations de tons déposés auparavant sur la surface. Durant la phase d'exécution picturale, c'est d'une façon relativement rapide, en un seul jet et sans recours à des procédés sophistiqués de recouvrement par succession de couches de couleurs opaques ou transparentes, que Morandi réalise ses tableaux. Bref, chez Morandi, le temps de concentration et d'observation visuelle du modèle est beaucoup plus important que celui de la transposition chromatique sur la toile. Autrement dit, si la phase de préfiguration est très longue et complexe c'est parce qu'elle sert une discipline rigoureuse du regard alors que la transposition picturale, quant à elle, s'avère beaucoup plus rapide – du moins pour l'œuvre mature qui intéresse notre propos. Félix Stundinka fait remarquer à juste titre que « l'examen de ces toiles montre une application très simple de la couleur, presque toujours en une seule couche, sans repeint, avec seulement de très rares corrections »<sup>14</sup>. Nous laisserons de côté pour le moment ces considérations purement techniques bien qu'elles renvoient aux conditions d'élaboration de l'artefact artistique, mais nous précisons que nous y reviendrons très bientôt, au premier chapitre de notre prochaine partie consacrée à la dimension esthétique de l'objet pictural réel. Nous nous pencherons alors plus avant sur les aspects singuliers qui caractérisent la relation du peintre de Bologne avec ses objet-modèles, lors de la transposition picturale.

Quant à George Segal, il laisse très souvent ses productions achevées ou pas, à même le sol, dans un coin de son immense atelier, éparses et mêlées à des objets divers, des vieux outils, des mobiliers usés entreposés ainsi que des restes des productions antérieures. Il pratique d'ailleurs le recyclage partiel de fragments de moulages qu'il considère comme une réserve de matériaux pour la création artistique. Mais nous tenons à préciser au regard

---

<sup>14</sup> Félix Stundinka, « *Les aspects techniques dans l'œuvre de Morandi et Hollan* », *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*. Zurich, Musée Jenisch, Vevey, 2001, p.115

qui nous lit, qu'il n'a que très rarement fait usage, pour le modelage de ses personnages en plâtre, d'un assemblage constitué de différentes coques de plâtre provenant de modèles vivants différents. Nous laissons en suspens ce point sur lequel nous reviendrons plus tard.

Quelques différences toutefois sont à remarquer, notamment pour l'utilisation de l'éclairage artificiel ou naturel. Tous trois sont des artistes attachés à une production d'atelier : ils ont besoin, à des degrés divers, d'un espace prédéterminé comme le lieu permanent de la création. George Segal aura quasiment toujours refusé de travailler « in situ » et nous avons pu, dans les chapitres précédents en comprendre les raisons : les procédures de moulage et d'assemblage des diverses parties des personnages en plâtre l'obligent à une rigueur opératoire qui exclut d'office toute improvisation contextuelle. Cependant, une fois le travail de moulage achevé dans l'atelier, il n'hésite pas à réajuster, à réorganiser ses environnements selon l'espace qu'ils doivent occuper lors des diverses expositions. Quant à l'éclairage, il est essentiellement naturel et provient principalement des grandes baies vitrées qui rythment la façade principale de son atelier-poulailler. Cependant, il fait usage de lumières artificielles suspendues au plafond pour apporter un confort visuel plus important lors de la réalisation des moulages sur le vif. Par contre, lorsqu'il s'agit de la mise en œuvre des dispositifs plastiques, de l'objet pictural réel achevé dans le lieu d'exposition, il est extrêmement regardant sur la qualité de l'éclairage direct et indirect. Ces derniers sont obtenus essentiellement par une source de lumière artificielle incidente qui constitue d'ailleurs un élément plastique à part entière dont le rôle est majeur dans la réalisation des atmosphères empreintes d'étrangeté ou de mystère. Pour Pierre Bonnard, l'incidence lumineuse est véritablement un facteur crucial dans la production du « disegno » qu'il conçoit, nous l'avons vu, comme un mode quasi sténographique d'enregistrement des occurrences du réel révélées par le flux de la lumière du jour. Mais si l'éclairage naturel a une énorme importance dans la phase de préfiguration puisqu'il permet de saisir par le dessin ou par les mots, les aspects changeants de la réalité captée dans l'instant, Bonnard ne lui accorde par la suite qu'un moindre intérêt. Il pouvait tout à fait travailler dans des lieux totalement différents. Voyageant beaucoup, il n'hésitait pas à emporter avec lui des œuvres commencées sous le soleil du midi de la France pour les terminer, en Normandie ou à Paris, dans une chambre d'hôtel ou un atelier recevant une lumière ambiante bien différente. Certes Bonnard aime particulièrement la luminosité des ciels de Deauville qu'il considère comme constante et propre à faciliter ses recherches sur la couleur, mais il ne dédaigne pas la clarté vibratile du sud de la France, ni même les atmosphères plus confinées de ces diverses chambres d'hôtel qui lui servent à l'occasion d'espace de création. A l'inverse, Giorgio Morandi ne travaille jamais en dehors de ses ateliers de la via Fondazza à Bologne ou de Grizzana. La source lumineuse qu'il aura toujours favorisée pour la production de ses peintures est la lumière naturelle du jour mais celle-ci est en quelque sorte captée, orientée selon des préceptes déterminants qui engagent toute la phase de préfiguration : il expose ses objets-modèles à l'éclairage naturel qui provient de la fenêtre de l'atelier situé à droite, ou à gauche le cas échéant, après avoir disposé de façon très précise les ustensiles

sur leur guéridon et s'être positionné avec son chevalet juste en face d'eux. Ainsi peut-il profiter du même flux lumineux pour restituer sa vision des choses réelles et voir s'insinuer sur les objets-modèles les ombres portées et autres événements sensibles que génère la luminosité ambiante. La lumière du jour est donc un facteur prépondérant lors de la transposition picturale pour Morandi. Il accorde un très grand intérêt à la permanence du flux de lumière naturelle lors de la transposition picturale; et si la lumière du jour venait à changer lorsqu'il débutait une peinture, il ne continuait pas la toile et s'arrêtait jusqu'à ce que les conditions d'éclairage redeviennent sensiblement les mêmes. La critique rapporte fréquemment le fait qu'il pouvait mettre plusieurs mois pour terminer une œuvre seulement parce que les conditions atmosphériques et lumineuses n'étaient pas totalement réunies.

Notons aussi pour achever notre comparaison, que Bonnard avait véritablement besoin de peu de chose pour pratiquer son art. Se trouvant souvent en voyage pour des raisons tout autant familiales que professionnelles, il avait pris l'habitude de se déplacer avec un strict minimum d'outillage et de matériel plastique. Cela lui suffisait amplement pour la réalisation de ses toiles peintes qu'il punaisait à même les murs lors des phases de travail pictural et roulait ensuite pour faciliter le transport. Il avait toujours sur lui un bout de crayon et du papier (petit carnet, agendas, feuille libre...) et s'adonnait de façon quotidienne à la prise de croquis. Cette sobriété en termes de matériel était partagée par Giorgio Morandi. Celui-ci aimait préparer lui-même ses toiles et fabriquait en partie les peintures à l'huile qu'il utilisait. Il montrait un grand intérêt pour les particularités et les composantes chimiques qui constituaient la base des matières picturales et allait jusqu'à tester leur tenue à la lumière du jour en les exposant de façon prolongée en plein soleil<sup>15</sup>; rappelons aussi le très grand intérêt qu'il manifestait pour la collecte de vieux ustensiles trouvés dans les vide-greniers et les brocantes. Il possédait par conséquent une impressionnante collection d'objets-modèles qu'il disposait sur diverses étagères et au pied des murs, dans son petit atelier-chambre de la via Fondazza, à Bologne. Tout au long de sa carrière il n'aura de cesse de ramasser un nombre considérable d'objets mais en jettera, aux dires de certains commentateurs, un certain nombre jugeant que la quantité pouvait nuire à son dispositif poïétique préfiguratif : « J'ai d'habitude beaucoup de respect pour les objets dont je me suis servi plus d'une fois. Mais je dois me forcer à les jeter, sinon ils s'accumulent, on devient leurs esclaves »<sup>16</sup> dira-t-il.

Quant à George Segal, c'est évidemment en sculpteur qu'il se comportait, utilisant un nombre considérable de moyens sculpturaux et accumulant facilement dans l'enceinte de son grand atelier, une quantité imposante

---

<sup>15</sup> Pier Maria Bardi, « *16 peintures de Giorgio Morandi* », Milan, Edizioni del Milione, 1957, p.XI; Félix Stundinka, « *Les aspects techniques dans l'œuvre de Morandi et Hollan* », *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*, Zurich, Musée Jenisch, Vevey, 2001, p.115

<sup>16</sup> Giorgio Morandi, « *Propos sur l'art* », In « *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan* », Zurich, Musée Jenisch, Vevey, 2001, p.99; Trad. D'après Arnaldo Beccaria, « *Visite à Morandi* », *La botte e il violino*, I, 2, 1964, texte partiellement reproduit dans Vitali, 1970, pp.82 à 90

d'objets divers cassés ou usagés, de matériaux en tout genre, de fragments de sculptures ou de moulages de plâtre, d'œuvres en devenir...

Nous terminerons notre analyse des artefacts à dimension artistique en précisant que, chez ces trois acteurs de l'art moderne, le travail trouve son fondement dans l'intimité de l'atelier.

De fait, il n'est pas étonnant de constater combien leur environnement immédiat eut un très grand intérêt sur leur façon de percevoir le monde. De même il ne nous surprend pas, non plus, de remarquer le rôle essentiel qu'ils donnaient à leur entourage proche et familial et de découvrir combien ils accordaient d'intérêt aux choses intimes de l'existence, aux situations de tous les jours, banales et quotidiennes, à la présence irrémédiable des objets réels, humbles et rustiques, tout autour d'eux ... modèles dont ils ont su, chacun à leur manière, tirer parti pour éclairer le sens profond de leur œuvre.



## **LIVRE 2**

### **PARTIE III**

#### **LES MODALITES DE MISE EN ŒUVRE DE L'ENTOUR ET L'EMERGENCE DE L'OBJET PICTORIAL RÉEL.**

**Les dimensions esthétiques de l'objet  
pictorial réel.**

- **Le Canal sémantique et l'approche iconographique.**
- **L'organisation structurelle et spatiale de l'œuvre.**



## INTRODUCTION :

« La langue, nous dit Yves Bonnefoy, est innervée par des réseaux de concepts, bien des aspects du monde n'en sont que les enchevêtrements, nous sommes donc induits par elle à n'appréhender de la chose que ce que cette construction par l'idée veut bien accueillir de son lieu propre. Bien des aspects jugés par elle inutiles seront bannis, passeront inaperçus. [...] Dans cette perception filtrée l'immédiat se dérobe donc sous la parole »<sup>1</sup> Ainsi sommes-nous voués, dès les premiers instants de la perception, à la prééminence du langage qui impose des choix impérieux par lesquels nous sommes conduits à la reconnaissance de « l'Apparaître sensible » du réel ; reconnaissance qui s'effectue seulement à partir de certaines de ses manifestations sensibles retenues et nommées par la conscience.

La langue, effectivement soumet l'immanente pluralité des phénomènes sensibles et des occurrences du réel qui « pénètrent » l'œil, à des choix prépondérants par lesquels notre vision du monde prend forme et sens ; et ce sont donc ces choix qui conduiront inmanquablement à ne retenir de la vision première qu'une part bien mince des aspects fugitifs du monde immédiatement perçu. La perception, et nous aurons l'occasion d'y revenir tout au long du propos qui constitue cette troisième partie, est « un évènement complexe : étant pénétrée très avant par les catégories de la langue, gardant inaccessible sa profondeur du fait d'une contrainte que fait peser sur nous le langage »<sup>2</sup>.

Nous instaurons donc, dans tout acte de perception, un clivage entre les choses nommées par l'esprit qui serviront à l'appropriation conceptuelle du monde et d'autres occurrences demeurées dans « l'enfoui » du monde présent, sorte de réalité latente que notre conscience inexorablement ignore. Cependant, à soutenir plus longtemps l'effort de perception, ces occurrences du réel restées inaccessibles à l'esprit, ou seulement certaines de ses manifestations tangibles, s'en viennent à être à leur tour l'objet d'une reconnaissance : nommées et donc reconnues, elles viendront construire l'édifice mental d'une compréhension intellectuelle déterminée, d'une saisie cognitive des aspects formels, chromatiques et sensibles du monde.

Nous notons par ailleurs combien semble se hiérarchiser, dans le mouvement de la vision, au fil de la perception, les différents évènements

---

1 : Yves Bonnefoy, « *Morandi et Hollan, entre perception et langage* », *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*. Zurich, musée Jenish, Vevey, 2001, p 11

<sup>2</sup> Yves Bonnefoy, Op cit, p 11 et 12

qui constituent pour la conscience l'appropriation du monde extérieur. De toute évidence, nous dit Mickel Dufrenne, nous entrons en contact avec les manifestations tangibles du réel par l'entremise d'un acte de perception ordinaire qui va tout de suite à la signification. Notre appréhension du monde visible est donc sujette à deux impératifs : celui, dans l'esprit, d'une représentation mentale de l'objet correspondant à la visée fovéale et qui nous conduit à sa reconnaissance, et conséquemment celui « d'ordonner le sensible perçu en l'ordonnant précisément à cet objet »<sup>3</sup> (ou le cas échéant, par rapport à ce dernier). C'est aussi dans ce sens que nous entendons les commentaires d'Yves Bonnefoy rapportés précédemment ou ceux de Richard L. Grégory dans son édifiante psychologie de la vision<sup>4</sup>. A l'instar de ces derniers, nous nous accorderons à considérer les perceptions comme des hypothèses prédictives qui nous font lire les images rétinienne en termes de « propriétés significatives d'objets » ; hypothèses prédictives donc, qui « vont au-delà de l'expérience sensorielle jusqu'à mettre en évidence des propriétés cachées ainsi que des aspects du futur<sup>5</sup> car en effet, nous dit Richard L. Grégory, « le problème essentiel que le cerveau a à résoudre tient au fait que n'importe quelle image rétinienne peut-être produite par une infinité de dimensions, de formes et de distances d'objets, alors que normalement nous ne voyons qu'un seul objet stable »<sup>6</sup>.

Il nous faut donc considérer, nous suggèrent, chacun à leur manière, Yves Bonnefoy, Mickel Dufrenne et Richard L. Gregory, la complexité de la perception visuelle et saisir combien s'avère importante la prévalence de la pensée et de son corollaire, le langage, dans le traitement de l'information visuelle sensible émanant du réel. De fait, notre reconnaissance perceptive

---

<sup>3</sup> Mickel Dufrenne. « *L'objet esthétique* ». *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris ; PUF, Tome 1, 1953, p 347 et plus précisément P 395

<sup>4</sup> Richard L. Grégory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. 5ème édition anglaise. Traduction Mattheews-Hambrouck et Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 23 à 27 et spécifiquement p 279, 280 et 306

<sup>5</sup> Remarque : effectivement, comme le suggère Richard L. Grégory, « pour la perception [...] les images visuelles sont pratiquement inutiles pour le comportement tant qu'elles ne sont pas lues en termes de propriétés significatives d'objet et aussi parce que la survie dépend de comportements adéquats pour le futur immédiat, sans délai, bien que l'œil et le cerveau exigent un certain temps pour répondre au présent. Nous nous comportons à l'égard du présent par anticipation de ce qui pourrait arriver plutôt qu'en réagissant à des stimuli immédiats. In Richard L. Grégory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. 5ème édition anglaise. Traduction Mattheews-Hambrouck et Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 24

<sup>6</sup> Richard L. Grégory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. 5ème édition anglaise. Traduction Mattheews-Hambrouck et Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 23-24). Remarque : Nous renvoyons notre lecteur à nos commentaires et aux analyses que nous formulons en pages ... de ce présent ouvrage, au sujet des stratégies préfiguratives que mettent en œuvre Pierre Bonnard et Giorgio Morandi et nous paraissent correspondre à des attitudes de peintres se rapportant d'une certaine manière à notre réflexion actuelle : Bonnard établit avec le réel, lors de la phase de préfiguration, une relation qui l'amène à ne retenir des occurrences du réel que la présence immédiatement captée par l'outil de vision alors que Morandi cherche à en percevoir les infimes et récurrentes manifestations sensibles (en termes de compénétration Espace-Volume-Lumière) qui n'adviennent que dans la durée d'une observation prolongée et attentive .



des objets de la réalité est dépendante simultanément des occurrences réelles effectivement perçues à partir des yeux (entre autres) dans l'immanence de l'acte de vision mais aussi des expériences perceptives antérieures et des connaissances conceptuelles à partir de quoi nous nommons, nous formulons en termes de langage, l'objet appréhendé visuellement...

Bref, pour ne reprendre ici que le vocabulaire technique référant à la pensée de Richard L. Gregory, un objet est appréhendé par l'esprit et perçu en qualité d'occurrence réelle sensible que dans la mesure où il implique pour l'esprit une perception motivée selon deux constantes : l'une ascendante ou centripète qui résulte des signaux (lumineux, chromatiques, formels...) venant des yeux et « captés » à partir des indices de profondeur du monde sensible, l'autre descendante ou centrifuge, qui consiste en une reconnaissance des informations visuelles effectivement perçues et à partir desquelles sont émises les hypothèses perceptives référées aux connaissances conceptuelles et aux expériences antérieures<sup>7</sup>.

Appuyons ces propos sur un exemple emprunté partiellement à Richard L. Gregory : l'appréhension visuelle d'un chien dalmatien<sup>8</sup> à peine visible dans l'enchevêtrement de taches noires éparpillées irrégulièrement sur la surface formant l'image. Nous pourrions alors juger de l'indéniable dynamisme de notre outil de perception visuelle ainsi que de sa complexité native par laquelle le visible nous est donné dans toute sa potentialité existentielle, selon des mouvements anadyomènes opérés au niveau de nos consciences percevante et imageante. Nous aurons par ailleurs à revenir relativement régulièrement sur cet aspect de l'acte de perception et devrons tout au long de cette partie en reparler puisque Pierre Bonnard, mais aussi, dans une certaine mesure Giorgio Morandi jouent précisément sur l'ambiguïté figurale et cherchent à stimuler les fonctions centripètes et centrifuges de la perception : nombre de leurs toiles rendent efficaces des figures ambiguës et des formes hautement suggestives qui agissent inexorablement sur le regardeur et trouble sa propre perception de l'œuvre.

Portons notre attention sur l'exemple proposé par Richard L. Gregory : « Un chien Dalmatien »<sup>9</sup>. De quoi s'agit-il ? Que voyons-nous dans ce document visuel ? Notre œil scrute le blanc du papier sur lequel apparaît un imbroglio de petites surfaces noires qui, a priori, ne réfère à aucune figure reconnaissable. Il s'agit d'un éparpillement de taches irrégulièrement éparses sur la surface blanche du papier. Nous remarquons que l'angle supérieur gauche de la page présente une densité de noir bien plus importante que la partie inférieure de la feuille. La concentration de taches est telle qu'une surface noire au contour très irréguliers, voire déchiquetés, s'est formée. Cette information visuelle toutefois ne semble pas receler

---

<sup>7</sup> Confère: Richard L. Gregory : Les remarques faites sur « le modèle conceptuel de la vision » et la comparaison « des erreurs entre le langage et les illusions visuelles » In Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*, 5<sup>ème</sup> édition anglaise. Traduction Mattheews-Hambrouck et Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 304 et 306

<sup>8</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°59 page 362

<sup>9</sup> Voir fiche Documents divers N°59 page 362

d'information susceptible de générer dans l'esprit une quelconque hypothèse figurale : elle est une marque sombre qui n'induit pas d'analogie formelle et donc ne se constitue comme surface noire qu'en tant qu'elle renvoie précisément à notre connaissance de la qualité frontale et aléatoire d'un tel objet de vision. De plus, cette marque aux contours extrêmement découpés se continue-t-elle par un étalement de petites taches irrégulières qui se dispersent à droite selon une légère inclinaison vers le bas. Sur la moitié inférieure de la page, un réseau graphique apparaît qui vient quelque peu dessiner, par son agencement de petites surfaces noires liées entre elles, des lignes relativement droites et inclinées qui suggèrent assez distinctement la présence d'un trapèze. C'est la concentration aléatoire du noir aux limites de cette configuration figurale qui affecte notre perception, laquelle « reposant sur l'utilisation imaginative d'ambiguïtés »<sup>10</sup>, favorise la détermination visuelle du périmètre de cette figure. Cela nous amène à distinguer le fait que deux de ces côtés seulement sont parallèles. Ainsi sommes-nous conduits à ne pas lui accorder les qualités d'un parallélogramme et à y voir un quadrilatère particulier à la forme trapézoïdale inscrit sur le plan du support papier... Jusqu'à cet instant, notre visée perceptive a consisté à appréhender une surface plane recouverte irrégulièrement de taches de couleur noire dont l'agencement nous a conduits à reconnaître l'inscription sur le plan d'un trapèze dont l'angle, sur la droite, semble légèrement hors-cadre. Comme l'écrit Richard L. Gregory, « la perception travaille à partir de connaissances, de règles et également au moyen d'analogies »<sup>11</sup>.

Dans un second temps de perception, nous distinguons un agglomérat de taches noires qui campent sur le sommet de l'angle supérieur du quadrilatère et tend à se constituer, selon une distribution subtile des noirs et des blancs, en une configuration figurale parfaitement reconnaissable: nous déterminons par analogie un profil suggérant la tête d'un chien dont on distingue particulièrement une oreille, le museau et le collier. Les données visuelles fournies par cette partie de l'image et l'agencement des autres indices tout autour de cette figure participent à la suggestion des pattes avant et de l'arrière train de l'animal. Cette interprétation perceptive sollicite fondamentalement les fonctions « centrifuges » ou « descendantes » de la conscience, c'est-à-dire la prise en compte des connaissances déjà efficaces dans l'esprit des aspects formels et des caractéristiques spécifiques du quadrupède : dès lors, nous reconstituons la figure d'un chien au pelage moucheté, blanc et noir, flairant le sol... Les petites taches noires qui recouvrent ponctuellement le corps de l'animal s'avèrent orientées de telle sorte qu'elles participent à une meilleure appréhension du pelage du chien et nous aident à mieux reconstituer visuellement le contour du corps de l'animal ; par ailleurs, ce contour étant en grande partie vacant, nous sommes amenés à supputer les limites entre la figure du chien et le fond. Du coup, et conséquemment à la perception de l'animal flanqué sur ses quatre pattes et flairant la piste, l'ensemble des signes graphiques et des marques noires aléatoires éparses sur toute la surface blanche du support mue-t-il en un entour évoquant le sol sur lequel l'animal évolue : nous prenons

---

<sup>10</sup> Richard L. Grégory. Op cit, p 26

<sup>11</sup> Richard L. Grégory. Op cit, p 25

conscience que la forme géométrique inscrite sur le plan de la feuille, en sa partie inférieure, n'est pas un quadrilatère formé en réserve par la concentration des taches noires sur sa surface même. Il n'est pas un simple effet de tâches noires disposées sur un plan frontal mais nous apparaît à présent en ses qualités de projection perspective d'un dallage (ou du moins d'une configuration rectangulaire rappelant le pavage de lauze, les margelles de ciment ...) disposé sur le sol où marche le dalmatien. Cette projection induit ipso facto une illusion de l'espace en profondeur qui vient constituer l'image figurative au détriment d'une perception littérale de la surface chargée de taches d'encre : « cette œuvre n'est pas abstraite et ne s'affirme pas en sa qualité de surface recouverte de taches et graphismes noirs » se dit-on, « c'est une représentation figurée d'un chien flairant une piste, dont on a quelques difficultés à appréhender les traces d'un supposé dallage à l'avant-plan et dont le paysage perçu derrière l'animal demeure indistinct. »

Ainsi en est-il de la relation Langage/Perception visuelle qui fait dire à Yves Bonnefoy que dans l'acte de perception, l'immédiat se dérobe sous la parole : « Une structure pénètre la perception, en prélève une part au profit de ces gammes qu'elle met aussitôt en œuvre, elle la mentalise à l'instant même ou les yeux pouvaient croire voir. La réalité n'est plus avec nous, les mots l'ont transmutée en image. C'est le premier effet de la langue »<sup>12</sup>. Nous sommes donc conduits, lors de l'acte de perception, à nommer les choses afin que celles-ci prennent forme et sens à notre esprit. C'est ainsi que nous abordons, dès les premiers instants de regard les œuvres 2D de Morandi ou Bonnard mais aussi les représentations figurales 3D de George Segal : nous distinguons, à partir des informations qui émanent de l'objet de vision, les éléments significatifs qui constituent en tout premier lieu les caractéristiques morphologiques et fonctionnelles de l'artefact artistique en tant que tel<sup>13</sup> puis nous émettons les hypothèses prédictives qui nous font appréhender l'objet de la visée fovéale en ses tenants figuratifs ; hypothèses qui prennent en compte nos expériences antérieures et ordonnent notre vision selon les existences matérielles, phénoménales et réïques que nous lui reconnaissons<sup>14</sup>. Ainsi parvenons-nous à repérer dans le « tissu » de l'image peinte, le thème figuratif (le sujet, le motif ou la figure) qui s'y dévoile ...

Pour le dire d'une autre façon: nos habitudes d'observation nous amènent à adopter une posture qui vise tout d'abord la reconnaissance de l'artefact en ses dimensions esthétiques singulières et presque simultanément, l'appréhension de son iconographie, l'appropriation intellectuelle du contenu figuratif qu'il rend visible.

Dans un premier temps, nous nommons l'objet auquel nous accordons une appartenance catégorielle à l'artefact pictural: « c'est une surface de papier encrée, c'est un tableau peint ou c'est une représentation picturale en

---

<sup>12</sup> Yves Bonnefoy, « *Morandi et Hollan, entre perception et langage* », *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*, Zurich, musée Jenish, Vevey, 2001, p 11 et 12

<sup>13</sup> Remarque : cela n'est pas étranger, bien entendu, à ce que nous avons défini en première partie comme la « Remote-Présence » ... Nous renvoyons notre lecteur aux pages 38 à 40 du livre 1.

<sup>14</sup> Confère notre réflexion à ce sujet, en partie 1, de la page 51 à 75, livre 1

3D... ». Puis, consécutivement, nous reconnaissons à partir de l'ordonnancement des textures, matières et couleurs qui forment la surface peinte, son contenu figuratif: « C'est un paysage, un personnage ou une nature morte... » Nous percevons donc le tableau en tant qu'issu d'une catégorie d'artefact référant à un certain métier, voire à une tradition picturale. Du moins nous pouvons le situer par rapport à telles autres pratiques plastiques antérieures ou contemporaines : « c'est un tableau figuratif moderne ou renvoyant à des tendances artistiques plus traditionnelles ou passées... ».

C'est ainsi que nous appréhendons communément la peinture figurative qui s'identifie, en somme, à un objet pictural doué d'une représentation figurée... Parce que le tableau est porteur d'une information visuelle figurative, parce qu'il est le lieu où s'accomplit et se dévoile à l'esprit la figure peinte, nous l'identifions à l'objet représenté. C'est ce dernier qui fixe a priori toute notre attention... Nous ne disons pas : « c'est un tableau qui représente un paysage » mais par un effet de langage qui implique le raccourci, nous nous exclamons : « c'est un paysage ! » Cependant, il nous vient en même temps à l'esprit les mots par lesquels se constitue, pour la conscience, la matérialité plastique et chromatique de l'œuvre : « les aspects de surface, les couleurs, les matières... ». Nous reconnaissons implicitement les caractéristiques esthétiques qui constituent l'artefact « de sorte que l'objet pictural est bien encore l'objet représenté mais qui n'est plus considéré lui-même comme s'il appartenait à l'univers abstrait du discours, il est l'objet représenté en tant, d'une part, qu'incarné dans le dessin et la couleur, et inséparable d'eux, et d'autre part, porteur de l'expression, traversé par un sens qui le dépasse et qui s'exprime dans la disposition de la matière picturale »<sup>15</sup>... En somme, il émane de notre singulière relation perceptive avec l'objet pictural réel (ou avec un tableau figuratif quelconque) une reconnaissance de ce dernier comme artefact relevant, peu ou prou d'une certaine tradition picturale qui nous amène à distinguer son iconographie, c'est-à-dire le thème figuratif qui fonde son sujet... Mais aussi, nous percevons en lui, les modalités de mise en œuvre de la matière picturale qui le constituent en une œuvre douée d'autonomie, exhibant ses deux polarités expressive et sémantique. C'est donc sur ces points, précisément, que nous porterons toute notre attention dans cette troisième partie. Nous nous intéresserons à l'objet pictural réel en ses qualités d'artefact à dimension esthétique et viserons à mettre en exergue les caractéristiques sémantiques, spatiales, chromatiques et formelles qui favorisent l'émergence de l'objet pictural réel et de sa relation inhérente à l'entour. Nous déclinerons successivement les modalités de mise en œuvre de ce dernier à partir des problématiques artistiques qui fondent le travail de l'artiste et déterminent, aux yeux du spectateur, les aspects sémantiques, morphologiques et plastiques de l'artefact. Nous nous arrêterons en premier lieu sur ce qui justifie, aux yeux du spectateur, son appartenance aux arts figuratifs : le sujet, le modèle et la référence à une certaine tradition picturale. En second lieu, nous porterons notre attention à la manière avec laquelle sont composées et structurées ces œuvres. Nous tâcherons de mettre en exergue les points cruciaux qui déterminent, lors de l'acte de perception,

---

<sup>15</sup> Mickel Dufrenne. « *L'objet esthétique* ». *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris ; PUF, Tome 1, 1953, p 347 et plus précisément p 347



les qualités spatiales intrinsèques à ce type d'objets plastiques. Dans un troisième temps, nous tenterons d'approcher les phénomènes chromatiques et lumineux qui constituent l'un des fondements mêmes de l'émergence de l'objet pictural réel. Tout au long de ces chapitres, nous nous attacherons aux qualités de surface de l'artefact artistique ainsi qu'à la matérialité des moyens plastiques que l'artiste met en œuvre. Nous nous intéresserons donc aussi aux constituants graphiques et matérialistes de l'objet pictural réel ; constituants qui participent évidemment du dispositif pictural tout autant que de l'émergence figurale au sein de la « Matéria Informis ».

Tournons-nous donc, à présent, vers ces artefacts dans lesquels s'affirme très clairement l'objet pictural réel et mettons en exergue les modalités plastiques par lesquelles se manifeste à nos yeux et à notre conscience cet objet à dimension esthétique.



« Femme au parapluie ». 1895. Lithographie.

Un exemple de figures ambiguës dans l'œuvre graphique de Pierre Bonnard

## Fiche Pierre Bonnard N°59



BONNARD: Les heures de la nuit. 1893. Lithographie. 13,5x23,5cm. coll. particulière



Image ambiguë reversible: Le dalmatien.  
(in R.L.Gregory, L'oeil et le cerveau, psychologie de la vision. p 25)

## **1- Le Canal sémantique et l'approche iconographique.**

Le spectateur étant immédiatement conduit à considérer l'artefact plastique à partir du sujet qui détermine communément le genre pictural auquel il réfère, il nous semble opportun de débiter notre réflexion par un premier chapitre nous amenant à questionner tout à la fois les thèmes figuratifs et la référence à une certaine tradition picturale ; références qui nous semblent manifestes dans les productions de Segal ; Morandi et Bonnard. Nous déterminerons ainsi les modalités figuratives qui les font voir en leurs qualités de représentations imagées renvoyant à des genres picturaux déterminés participant de l'approche sémantique. Nous ne nous attarderons que très peu sur l'analyse des sujets inhérents aux productions de ces artistes puisque nous en avons déjà très largement rendu compte précédemment lorsque nous nous sommes penchés sur la relation du peintre à son modèle ou, encore, lorsque nous avons décliné les influences qui ont marqué l'évolution de leur art. Cependant, nous porterons notre regard sur la manière avec laquelle ils ont affirmé et assumé chacun à leur façon, les choix des thèmes figuratifs qui incombaient à l'esthétique de leur œuvre tout autant qu'à la légitimité et à la cohérence de leur démarche artistique ; choix qui furent, à notre avis, heureux parce que justement ils ne semblaient pas obéir aveuglement aux préceptes d'une modernité avant-gardiste exclusive mais posaient les fondements mêmes d'une recherche plastique rigoureuse, insolite et singulière, propre à interroger les conditions de réception artistique des artefacts ainsi réalisés. Nous reviendrons sur ce point tout au long de ce chapitre.

Mais avant de nous pencher sur les particularités déterminant l'approche sémantique des œuvres qui intéressent notre propos, rappelons quelques généralités : Pierre Bonnard compte parmi les peintres du XX<sup>ème</sup> siècle qui ont le plus mis en avant le modèle féminin, et plus précisément, le nu. C'est là un thème récurrent qui apparaît dès les premières années de sa carrière et ne fera que se développer par la suite. Chez Bonnard, la très grande majorité de sa production plastique réfère à la représentation de personnages peints. Tout comme George Segal, la figure humaine est donc au cœur du débat pictural de l'artiste. Cependant si, de toute évidence ses toiles dénotent, pour une grande part, de la présence humaine elles ne se limitent pas à un genre pictural qui exclurait tout autre sujet. Certes, Bonnard est un grand portraitiste et nous avons un nombre considérable de portraits et d'autoportraits qui justifieraient à eux seuls de la grande qualité de l'œuvre peint de cet artiste mais nous devons noter qu'il s'adonne aussi, dans des proportions non négligeables aux genres du paysage et de la nature morte. Le peintre du Cannet-sur-Mer ne limite pas sa production à un seul genre pictural mais au contraire prend un grand plaisir à déployer toute une richesse sémantique en embrassant à la fois dans ses créations des thèmes picturaux fort divers. C'est d'ailleurs à partir d'un registre figural mixant une pluralité de sujets traités ensemble et associant sur la même surface peinte le paysage, le personnage et l'objet, que certaines de ses œuvres peuvent être perçues en leur qualité de Phénoménom. Nous allons



rapidement revenir sur ce point en nous appuyant sur l'analyse d'un de ses plus illustres chef-d'œuvres: « L'atelier aux mimosas »<sup>1</sup> de 1936-1939.

Notons par ailleurs que, bien qu'il ait sollicité quelques modèles vivants professionnels c'est à son entourage familial qu'il aura fait appel la plupart du temps. C'est d'ailleurs une attitude similaire qui conduit l'acte créatif chez Georges Segal : l'un comme l'autre éprouvent le besoin de référer leurs créations plastiques à leur entourage et à leur environnement proche. Ce besoin de rattacher la création artistique à la réalité quotidienne, à « l'existant » de tous les jours, est aussi partagé par Giorgio Morandi mais ce dernier n'aura manifesté que peu d'intérêt pour la figure humaine, voire même il l'aura même rapidement et totalement évincée de sa recherche picturale. Nous le verrons plus loin, sa position à l'égard de la représentation humaine en peinture fut radicalement inverse de celle de Bonnard ou de Segal : si ces derniers visaient par l'entremise du personnage à éveiller la conscience du spectateur sur les contingences spatiales, chromatiques et lumineuses qui interféraient lors de l'acte de perception dans le milieu plastique, Morandi, au contraire, substitua à la figure humaine un sujet qui référerait au quotidien le plus humble et le plus indubitable : l'objet usuel... Thème dont il faut souligner la permanence et la récurrence mais qui ne fut pas l'unique sujet de sa peinture : il peignit aussi un grand nombre de paysages et de motifs floraux. Quant à Georges Segal, si nous avons pu rendre compte jusqu'à présent de l'indéniable constance de la représentation humaine dans ses productions en 3D, nous allons devoir témoigner du très grand intérêt qu'il a manifesté dans les années 1980-1990 pour l'objet, la nature morte et la référence artistique. Certes nous avons déjà abordé ces points dans les chapitres précédents mais nous irons plus avant encore pour mettre en exergue le sens profond qui fonde sa démarche de plasticien et détermine, à nos yeux, l'indéniable originalité de sa posture de peintre-sculpteur...

Pour l'instant, nous nous en tiendrons là quant à l'énumération des lieux communs et des généralités qui déterminent et caractérisent les sujets et les thèmes figuratifs qu'affectionnent tout particulièrement les artistes de notre corpus de référence. Nous aurons à y revenir pour chacun d'entre eux, dans le fil de notre réflexion, lorsque la nécessité s'en fera sentir. Précisons cependant que les œuvres que nous allons approcher, tout au long de ce chapitre mais aussi dans les chapitres suivants, constituent et se constituent en de véritables objets picturaux réels, s'affirmant tout à la fois en tant qu'image figurative issue d'une recherche picturale référant au « métier » de peintre et comme objet concret autonome appréhendable physiquement. Nous n'aurons de cesse de déterminer tout au long de cette troisième partie les modalités figurales, plastiques, chromatiques, lumineuses et spatiales par lesquelles il se révèle au regardeur lors de l'acte de perception.

Mais avant cela, nous devons souligner un autre aspect de leur travail artistique qui constitue a priori une part non négligeable du sens octroyé à leur œuvre : la singulière manière avec laquelle, sans donner l'impression d'y toucher, ils installent le débat plastique aux marges des préoccupations artistiques de leurs contemporains. Ces trois artistes adoptent, aux regards de leur pairs, une attitude pour le moins ambiguë qui rend très difficile leur

---

<sup>1</sup> Voir fiche Bonnard N°24 page 393



classement parmi les diverses avant-gardes modernes de l'époque. S'ils ont côtoyé certaines d'entre elles, ils se sont tout aussitôt singularisés par des choix stratégiques ou techniques qui leur permettaient de demeurer quelque peu à l'écart des « théories » et des « écoles »... Ils ont su donner à leur œuvre un traitement plastique et une dimension éthique toute imprégnée par un questionnement artistique fondamentalement moderne mais qui, toutefois, générait une forme d'ambiguïté native apparaissant aux yeux de certains comme relevant de la tradition picturale passée, voire dépassée.

En effet Morandi, Bonnard et Segal ont cela de commun qu'ils entretiennent avec l'art de leur temps une relation pour le moins ambiguë. A la fois participant des avant-gardes auxquelles ils se voient par instant rattachés et tout aussitôt prenant leur distance vis-à-vis des valeurs esthétiques prônées par ces tendances modernistes, ils apparaissent aux yeux de leurs contemporains comme singuliers et relativement inclassables. Leurs productions plastiques constituent, fréquemment dans le débat artistique un nœud de désaccord, voire de polémique, qui nourrit durablement l'image de leur créateur au travers des décennies successives.



## 1.1- Pierre Bonnard : une œuvre résolument figurative...

Commençons par le peintre français Pierre Bonnard et situons quelques uns des éléments historiques qui justifient notre remarque précédente. Ce peintre, qui fut l'un des chefs de file des Nabis dans les années 1888-1890, défendant alors une esthétique décorative toute louée aux qualités d'une surface chromatique plane et ornementale<sup>2</sup>, prendra une certaine distance avec les préceptes Nabis dès les années 1896 ; préceptes qu'il n'appliquera plus de façon rigoureuse et qu'il tendra même, nous l'avons vu, à contredire fortement par l'emploi, par exemple, du modelé chromatique que nous avons pu observer, entre autres, dans « L'indolente »<sup>3</sup>. Plus encore, à partir des années 1915-1916, il apparaîtra, pour une grande majorité des acteurs de la création artistique de l'époque, comme un peintre tournant quelque peu le dos, aux tendances dominantes de l'art moderne. Son œuvre sera considérée d'ailleurs par certains comme ne versant pas son tribut à la recherche contemporaine. C'est sur cela que nous allons à présent nous pencher en rapportant dans les lignes qui vont suivre, la diatribe orchestrée par Picasso en 1947 qui, par l'intermédiaire de la plume critique de Christian Zervos, visait à régler définitivement le sort de l'œuvre de Bonnard jugée parfaitement antinomique avec une certaine conception de la peinture moderne. Nous nous attarderons quelque peu sur l'article de Christian Zervos « Bonnard est-il un peintre moderne ? » publié dans les « *Cahiers d'art* » en 1947 mais surtout sur les reproches que formule Pablo Picasso à l'encontre du peintre du Cannet-sur-Mer, au sujet de la prétendue « non-conformité » de l'œuvre Bonnardienne à l'esthétique moderne.

Reprenons dans ses grandes lignes les commentaires virulents proférés par le maître du cubisme à l'encontre de Pierre Bonnard: « Ne me parlez pas de Bonnard, ce qu'il fait n'est pas de la peinture. Il ne va jamais au-delà de sa sensibilité. Il ne sait pas choisir. Quand il peint un ciel, par exemple, il le peint d'abord bleu, plus ou moins comme il est. Puis il regarde d'un peu plus près et y voit un peu de mauve ; alors il ajoute une touche ou deux de mauve sans se compromettre. Et puis il se dit qu'il y a aussi un peu de rose. Donc, il n'y a pas de raison pour qu'il ne mette pas de rose. Le résultat est un pot-pourri d'indécisions. S'il regarde assez longtemps, il finit par ajouter du jaune, au lieu de décider de quelle teinte devrait réellement être le ciel. On ne peut pas travailler ainsi. La peinture n'est pas une question de sensibilité ; il faut usurper le pouvoir ; on doit prendre la place de la nature, et ne pas dépendre des informations qu'elle vous offre [...] Je n'aime pas Bonnard. Je ne veux pas être touché par ce qu'il fait. Ce n'est pas vraiment

---

<sup>2</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur à notre analyse de « l'exercice » de 1890 en pages 175 et 176 du livre 1

<sup>3</sup> Confère l'analyse critique de cette œuvre à la page 177 du livre 1.  
Voir fiche Bonnard N° 9 page 395

un peintre moderne ; il obéit à la nature, il ne la transcende pas. »<sup>4</sup> Plus loin, Picasso commente la façon avec laquelle Bonnard compose ses surfaces de couleurs : « [...] sa manière de remplir toute la surface de la toile, formant une étendue continue qui frissonne imperceptiblement, touche par touche, centimètre par centimètre, mais qui est complètement dépourvue de contraste. Jamais le noir ne s'oppose au blanc, le cercle au carré, ni l'angle aigu à la courbe. On cherche en vain sur cette surface extrêmement orchestrée, qui se développe organiquement, le coup de cymbales inattendu d'une violence concertée. » Que de reproches affichés à l'encontre de Bonnard ! Pour le moins Picasso ne fait pas dans la nuance et exprime de façon très explicite son agacement à l'égard des productions et de la démarche du peintre du Cannet... Afin de mieux évaluer encore la posture inamicale du peintre espagnol qui fit, dit-on, de Pierre Bonnard, sa bête noire... Prêtons nous quelques instants au jeu que suggère Georges Roque dans son remarquable ouvrage « *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard* »<sup>5</sup>. Il suffit, nous dit-il, d'associer quelques fragments de son anathème [celle de Picasso] en soulignant les mots-clés pour que ressorte la posture qu'ils permettent de mettre au jour : « La peinture n'est pas une question de sensibilité ; il faut *usurper le pouvoir ; on doit prendre la place de la nature et ne pas dépendre des informations qu'elle vous offre* [...] Ce n'est pas vraiment un peintre moderne [Bonnard] ; il obéit à la nature, il ne la transcende pas. Cette façon de surpasser la nature est activement poursuivie dans l'œuvre de Matisse. Bonnard *n'est qu'un néo-impressionniste, un décadent*, un crépuscule, pas une aurore ; *Qu'il ait un peu plus de sensibilité qu'un autre n'est qu'un défaut supplémentaire* à mes yeux. Cette dose excessive de sensibilité lui fait aimer des choses qu'on ne devrait pas aimer [...] *On cherche en vain* sur cette surface extrêmement orchestrée, qui se développe organiquement, *le coup de cymbale inattendu d'une violence concertée* »<sup>6</sup>.

En somme, Picasso reproche au peintre du Cannet son inclinaison à trop de sensibilité qui l'amène à adopter une posture jugée parfaitement inféodée aux prédicats de l'Impressionnisme. Par conséquent, la démarche créative du peintre français lui apparaît comme préjudiciable à l'idéologie moderne : le fait même qu'elle manifeste le souci et le respect d'une certaine approche créative soumise aux percepts de la nature est pour le maître cubiste une faiblesse totalement condamnable qui exclut ipso-facto du débat artistique moderne l'œuvre peinte de Bonnard. Il récusé tout particulièrement sa méthode de transcription picturale qu'il suppose être celle d'un « néo-impressionniste décadent » ; transcription picturale qui ne permettrait pas de porter la création contemporaine au-delà des préceptes impressionnistes. Il réprouve dans l'art de Bonnard, son incapacité à affirmer des choix clairement engagés dans le débat théorique moderne. Il lui reproche donc ouvertement son refus de « prendre la place de la nature et ne pas dépendre des informations qu'elle [lui] offre »... Bref, il lui tient grief de son

---

<sup>4</sup> Françoise Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*. Paris, Calman-Levis, 1965 pp 254-255 et Paris, livre de poche, s.d. pp 338 à 340

<sup>5</sup> Georges Roque, *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 49

<sup>6</sup> Propos recueillis par Françoise Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, livre de poche, s.d. pp 338 à 340



positionnement intellectuel et artistique à l'égard de la nature qu'il considère comme totalement rétrograde : sorte d'héritage postural des temps révolus de l'Impressionnisme pour lequel il n'a de toute évidence aucune inclinaison.

Pire encore, il voit dans la démarche créative Bonnardienne des caractéristiques poïétiques et picturales nativement antinomiques avec les préceptes de la modernité incarnée entre autre par Matisse et lui-même. En premier lieu, et nous venons de le dire, il voit Bonnard comme un peintre qui travaille d'après nature, sur le motif, cherchant à transcrire sur la toile les impressions qu'il perçoit du milieu naturel ; et cette attitude implique, nous dit-il, des hésitations préjudiciables à l'esprit moderne quant aux choix à faire en matière de couleur notamment. Là est la principale critique formulée par Picasso à l'encontre du peintre du Cannet. En second lieu, il lui fait grief de l'absence de contrastes chromatiques prononcés et de la surcharge de modulations des tons qui s'avèrent à ses yeux sans grand intérêt sinon celui de produire une « étendue continue qui frissonne imperceptiblement » mais ne présente, en fin de compte, aucune surprise... aucun « coup de cymbales inattendu d'une violence concertée ». En dernier lieu, il critique l'organisation figée de la surface peinte et la manière dont Bonnard compose ses œuvres picturales, considérant que ce dernier ne joue pas sur des oppositions claires et ne met pas en jeu des dualités morphologiques telles « le carré et le rond, l'angle aigu et la courbe ».

Nous nous accorderons à la pensée de Georges Roque, mais aussi d'Yves-Alain Bois, qui constatent combien Picasso est manifestement passé à côté de l'œuvre et de la démarche de Pierre Bonnard, sans véritablement en sonder la profondeur et la pertinence artistique. « Il se trompe », nous dit Yves-Alain Bois, « lorsqu'il imagine, par exemple, que c'est devant le motif, en y décelant progressivement des nuances colorées qui lui auraient tout d'abord échappé, que Bonnard élabore ses inimitables bigarrures diaprées »<sup>7</sup>. Nous en avons déjà rendu compte dans la précédente partie de cet ouvrage<sup>8</sup>, Bonnard opère d'après mémoire par le biais d'un « Disegno ». Certes, ce croquis est réalisé d'après nature mais le travail chromatique à proprement parler ne débute que plus tard, dans l'atelier ... Nous pouvons par conséquent dire que si l'artiste français peint de mémoire, le travail de la couleur est alors d'une tout autre nature que celle qu'imagine Picasso : il ne s'agit nullement de reproduire fidèlement les aspects chromatiques des objets que le peintre observerait « in fieri » mais bien de trouver un équivalent plastique susceptible de pouvoir correspondre à la mémoire de l'impression première captée et enregistrée auparavant à l'aide des seuls moyens spécifiques du « Disegno ». Ainsi, chez Bonnard, en est-il autrement de la relation dessin/couleur : « le dessin est sensation, la couleur raisonnement »<sup>9</sup> nous dit-t-il lui-même. En cela, déjà, nous constatons combien sa démarche artistique semble aller bien au-delà des prétendues inclinaisons impressionnistes dont ses détracteurs lui tiennent injustement

---

<sup>7</sup> Yves-Alain Bois, « la passivité » de Bonnard, *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 52

<sup>8</sup> Confère l'analyse des éléments poïétiques dans la phase de préfiguration en pages 238 à 252, livre 1

<sup>9</sup> J.P. Monery, *Dessin de Pierre Bonnard, une collection privée*, Marseille, Musée Cantini, 2007, p 28

rigueur... détracteurs au nombre desquels, de l'aveu même de l'intéressé, nous devons compter Pablo Picasso. Ce dernier n'imagine pas l'œuvre de Bonnard autrement qu'en tant que peinture néo-impressionniste surannée et juge l'artiste du Cannet comme un héritier tardif de l'impressionnisme... « Un impressionniste attardé » dirons-nous, pour ne reprendre ici que les propos du critique d'art Christian Zervos. Nous reviendrons très vite sur ses écrits et nous serons amenés à discuter précisément de leur validité, puisque nous ne partageons pas le point de vue qu'il développe sur la non-conformité de l'œuvre et de la démarche de Bonnard aux préceptes de la modernité. Point « d'impressionniste attardé » en la personne de Pierre Bonnard affirmons-nous ! Nous le considérons comme un coloriste singulier, un peintre habité de réelles problématiques picturales modernes telles le questionnement de la surface plane colorée, de la couleur-lumière et des phénomènes « d'épiphasis/aphanasis » qui mettent du jeu dans le regard du spectateur et l'amènent à s'interroger sur les modalités de l'acte de perception visuelle.

Certes, l'œuvre peinte de Bonnard a bien quelques affinités avec la peinture impressionniste, nous l'avons entrevu dans la seconde partie<sup>10</sup>, mais ces points communs sont secondaires et concernent le plus souvent les sujets traités ou les lieux représentés en peinture, non le traitement plastique : comme les impressionnistes Monet, Degas, Renoir ou Pissarro, Bonnard aime peindre les places populaires, les scènes intimes et familiales, les cafés, les loisirs (le canotage ou l'équitation par exemple...), les rues pavoisées et les paysages ruraux. Il apprécie les lieux qui furent immortalisés dans leurs peintures tels les bords de la Seine, Bougival, Chatou ou encore Eragny dont les environs ont très largement été peints par Pissarro. De même, peut-on remarquer que Bonnard habitera à Vernonnet, non loin de Giverny où résidait le vieux Claude Monet. Il lui rendra d'ailleurs fréquemment visite et d'anciennes photographies d'époque témoignent de ces rencontres au bord de l'étang aux Nymphéas<sup>11</sup>. Il entretiendra aussi une amitié durable avec Auguste Renoir qu'il rencontrera fréquemment à Cagnes-sur-mer dans les années 1910- 1919. D'ailleurs, Bonnard aimant beaucoup le midi de la France, s'installera au Cannet-sur-mer dans sa maison « *le Bosquet* » qu'il achètera en 1925. Certes, Renoir considérait Pierre Bonnard comme le successeur de ses recherches impressionnistes : « J'aime l'homme, j'admire le peintre » disait le grand maître français à Georges Besson<sup>12</sup> mais cela, à nos yeux, ne fait pas de lui ce continuateur décadent, ce « dernier survivant de l'Impressionnisme »<sup>13</sup> que d'aucuns, à l'instar de Picasso et Zervos, auraient souhaité évincer définitivement du débat moderniste.

Insistons plus encore : Point « de néo-impressionnisme » dans l'œuvre de Bonnard ! Son questionnement, nous l'avons vu, est tout autre ... Notre avis est que cette prétendue filiation à l'impressionnisme tient tout autant des

---

<sup>10</sup> Nous renvoyons aux lectures d'un chapitre précédent : les influences et les années d'apprentissage, p 173 à 203, Livre 1.

<sup>11</sup> Voir fiche Documents divers N° 25 page 396

<sup>12</sup> George Besson, « *Renoir intime* », repris dans *Ecrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris, L'Amateur, 2002, p 216

<sup>13</sup> J. Rewald. *Pierre Bonnard*, New York, The museum of modern art, 1948, p 56

relations circonstanciées privilégiées qui le rapprochaient amicalement de Monet et Renoir, que des diverses déclarations et textes critiques qu'il aurait laissé écrire à ce sujet (ou dont il serait l'auteur) sans prendre garde aux intentions vindicatives et hostiles d'une certaine partie de l'avant-garde artistique de l'époque, laquelle voyait dans son travail une peinture exsangue et dépassée. Sans doute aussi, les sujets traités et l'aspect général de la surface peinte conféraient-ils aux yeux d'un certain public une ambiguïté qui pouvait desservir son inclinaison moderne. On y décelait tout à la fois une sensibilité colorée qui donnait à l'image peinte un charme rappelant quelque peu celui des tableaux impressionnistes et une audacieuse utilisation de la pâte colorée selon une organisation de la surface peinte qui référerait à tout autre chose : « l'un y admire le modèle, l'autre les belles surfaces, un troisième la réalité, un quatrième l'abstraction » commente André Lhote, en 1944 ou encore : « Tantôt sa peinture se livre sans réticence à notre plaisir ; tantôt elle se ferme, résiste à l'exégèse du public ; elle est tantôt naïve et tantôt complexe et raisonneuse »<sup>14</sup> écrit Maurice Denis en 1943. Notre avis est que le traitement pictural que met en exergue Pierre Bonnard n'a que peu à voir avec les intentions picturales affichées par les impressionnistes et lorsqu'on porte un regard attentif à l'ensemble de la production du coloriste français, du moins après 1915, cette prétendue parenté de Bonnard à l'esthétique impressionniste ne paraît pas si flagrante. Elle fut pourtant l'un des plus tenaces lieux-communs par lequel souvent on approcha son œuvre pour la qualifier ou la disqualifier... Et c'est évidemment dans le sens d'une disqualification et d'un dénigrement systématique que s'engage la critique formulée par Christian Zervos.

Ce dernier, nous dit Georges Roque<sup>15</sup>, fait à Bonnard, le même reproche que Picasso : il est tout bonnement un impressionniste attardé incapable de dépasser leurs recherches et d'œuvrer en direction d'une peinture aux accents nouveaux, radicalement engagée dans la Modernité. C'est cela que le critique affirme : « Bonnard se garde bien de tourmenter les spectateurs [...] En mettant ainsi son œuvre à la portée de leur pouvoir de pénétration et des possibilités d'excitation de leurs fonds de plaisir, il favorise leur propension à se suffire de l'acquis ». L'œuvre de Bonnard est donc à ses yeux une peinture d'agrément qui ne remet pas en cause les acquis d'une tradition que la modernité s'évertuerait à dépasser... Mais la Modernité dont parle Zervos est celle issue des avant-gardes cubistes et Fauves. Elle est assimilée à l'esthétique et au travail des artistes, tels Matisse ou Picasso qui surent « tirer l'art, une fois pour toute, de l'ornière impressionniste »<sup>16</sup>. Or, pour le critique d'art, « il n'y a rien de plus décisif pour éclairer le genre de reproche [qu'il] fait [à Bonnard], que d'indiquer sa place entre l'Impressionnisme sur sa fin et la nouvelle génération, parvenue depuis à un prodigieux triomphe [...] Bonnard, ne l'oublions pas, a vécu ses premières années de travail sous le beau rayon de l'Impressionnisme. Il fut en quelque sorte le dernier organe assimilateur de cette esthétique. Mais ce fut un

---

<sup>14</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 11

<sup>15</sup> Georges Roque. Op Cit. p 44-45

<sup>16</sup> Christian Zervos. « Pierre Bonnard est-il un grand peintre ? », Cahiers d'art. Volume 22. 1947, p 2 et 3

organe si faible qu'il n'en a jamais recueilli la veine vigoureuse »... et de conclure plus loin : « Dépourvu de nerf et faiblement original, il était impuissant à donner de l'essor à l'Impressionnisme, à en transfuser le sang dans une langue neuve »<sup>17</sup>. Bref, Zervos s'accorde à l'intransigeance théorique de Picasso qui n'admettait aucunement une posture de peintre n'opérant pas un choix décisif quant à la prévalence de l'art sur la nature, prônant la légitimité du peintre moderne qui est « celui qui ose dépasser la nature, qui ose s'affirmer, afficher ses choix et les assumer avec détermination, avec arrogance, voire agressivité »<sup>18</sup>. Nous ne sommes pas du tout d'accord avec les propos de Zervos que nous jugeons par ailleurs irrévérencieux et totalement injustifiés. De même, nous récusons les arguments que défend Picasso et nous souhaitons nous attarder davantage sur ces derniers afin de mieux dénoncer leur inexactitude et leur indéniable insuffisance.

Le Maître espagnol, dans sa diatribe à l'encontre de Bonnard objecte, pour justifier ses prises de position catégoriques à l'égard de la qualité plastique de l'œuvre de Bonnard, une absence quasi générale de contrastes appuyés, notamment du noir et du blanc. C'est à croire, nous suggère Yves-Alain Bois<sup>19</sup> que Pablo Picasso fait preuve de mauvaise fois car, à regarder de près l'œuvre du peintre du Cannet, il est relativement aisé de constater combien les oppositions de valeur noir/jaune clair sont fréquentes dans les productions picturales de 1896 à 1919 et combien, à partir des années 1910-1920, les contrastes thermiques ou de complémentarité occupent une place prépondérante dans l'organisation chromatique des surfaces des œuvres picturales de Bonnard. De plus, si « jamais le noir ne s'oppose au blanc » ce n'est pas pour atténuer ou annihiler les contrastes chromatiques maximums mais parce que le jeu qu'induisent les surfaces blanches et les zones chargées de noir (linéaments ou taches) participent de l'effet de radiation lumineuse des couleurs vives... C'est en tout cas ce que nous entendons lorsque le peintre du Cannet lui-même écrit dans son agenda, en date du 4 mai 1927 : « rendre possibles des couleurs fortes dans la lumière par le noir et le blanc voisins »<sup>20</sup>. Nous aurons à revenir sur ce point ultérieurement dans le chapitre concernant les modalités chromatiques de l'objet pictural réel mais, toutefois, tentons d'étayer les propos de l'artiste et d'explicitier plus encore sa pensée, en proposant une succincte étude de l'emploi de la couleur dans une œuvre maîtresse du peintre français. De cette manière, nous aurons la possibilité de contredire radicalement les critiques proférées par Picasso à son encontre. Prenons pour notre analyse, l'un des chefs-d'œuvre tardifs du peintre français : « L'atelier au mimosa »<sup>21</sup> qui fut

---

<sup>17</sup> Christian Zervos. Ibid.

<sup>18</sup> Georges Roque. *La stratégie de bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 49

<sup>19</sup> Yves-Alain Bois, « la passivité » de Bonnard, *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 52

<sup>20</sup> Annotation rapportée par Antoine Terrasse. « Les notes de Bonnard ». *Bonnard*. Paris, centre Georges Pompidou, 1984. p182

<sup>21</sup> Voir fiche Bonnard N°24 page 393

composé durant l'année 1939 et véritablement achevé en 1946... Bonnard décèdera quelques mois après, le 23 janvier de l'année suivante.

D'emblée nous constatons que le peintre fait un usage intensif des contrastes thermiques ainsi que des oppositions de valeurs qui exaltent l'œil et donnent à la surface cette qualité incomparable de couleur-lumière. Il nous semble vain, d'ailleurs, de considérer l'absence de blanc et de noir dans la mesure où ces deux tons participent pleinement à la constitution structurelle de l'œuvre et se trouvent essaimés de façon très précise par petites zones ou linéaments, sur toute la surface de l'œuvre. Ils rendent visible à l'œil la trame architecturale de l'image en profondeur et favorisent une lecture efficace des motifs figuratifs sur cette «étendue continue qui frissonne imperceptiblement, touche par touche, centimètre par centimètre»<sup>22</sup>. Ainsi pouvons-nous observer ces éclats de blanc et ces linéaments noirs qui courent sur les montants métalliques de la verrière et forment un motif rectilinéaire contrastant avec le jeu des teintes jaune vif et vert foncé subtilement brossées en virgule sur la surface de la toile, à cet endroit précis où apparaissent les mimosas. Ces couleurs sont disposées de façon à produire visuellement l'impression d'un tremblement, d'un frissonnement de l'épiderme chromatique suggérant dès lors des courbes sinueuses qui délimitent la silhouette des arbres en fleurs. De même, les traits qui constituent le montant gauche de la fenêtre et de la rambarde de la mezzanine située au premier plan, sont-ils des moyens pour structurer la composition tout en stimulant chez le spectateur, dès les premiers instants de la visée fovéale, une certaine focalisation du regard vers cet horizon multicolore suggéré derrière les vitres. C'est là que s'opère spontanément le premier regard : le spectateur scrute à travers la verrière ce qui se dévoile à lui en tant que paysage méditerranéen. Il y découvre la magnificence des jaunes évoquant les mimosas en fleurs, les tons vert-bleu à saturation maximale suggérant des végétaux aux feuillages denses et le ciel bleu outremer foncé ; ce dernier referme sur la partie haute de la toile l'évanescence vision d'un paysage du sud de la France. Cela vibre, « papillote » sur toute la surface formant la baie vitrée. L'œil passe par petites saccades d'une zone colorée à une autre, d'un ton sombre à une tache claire, d'un motif reconnu comme étant le toit ou le mur d'une maison à des surfaces indistinctes et suggestives. Bref, là encore les contrastes maximums entre des couleurs opposées sur le cercle chromatique et les dualités blanc/noir jouent à merveille le rôle que leur a assigné l'artiste : ils participent de la lisibilité des motifs et captivent toute l'attention première de regardeur sur cette partie centrale de l'œuvre... Oui mais voilà ! Le tableau ne se réduit pas à ce paysage vu à travers la verrière. L'observateur, tout d'abord enclin à percevoir les variations chromatiques des zones de couleurs chaudes et froides fortement soutenues dans le paysage, repère très vite les éclats de blanc (façades de maisons, brillance sur les montants de la verrière) et les linéaments quasiment noirs (traits suggérant la structure de la baie vitrée, cerne dessinant les contours des maisons, les couleurs obscurcies des zones sombres du lointain) qui ponctuent la surface et conduisent le regard par de petits déplacements en saccade, vers le bas de la toile. Par le biais de ces accents de couleur blanche prolongés par un fin réseau de

---

<sup>22</sup> Picasso : Propos recueillis par Françoise Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*. Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, livre de poche, s.d. pp 338 à 340



linéaments noirs et de rehauts clairs rectilignes qui stabilisent l'image, l'œil est conduit jusqu'à ces taches blanches évoquant des feuilles de papier disposées sur une table, dans la partie inférieure du tableau. A cet endroit précis, induit par le jeu des obliques dessinant d'un trait noir un élément de l'architecture intérieure de la pièce (sans doute une rambarde délimitant la partie surélevée de l'atelier), l'œil découvre, dans l'angle inférieur gauche du tableau, ce « coup de cymbales inattendu d'une violence concertée » dont parle Picasso : le visage de Marthe apparaît, sorte de « présence-absence »<sup>23</sup> différé dans le temps de la perception. Voici qu'un personnage féminin, absent de la vision initialement portée sur l'œuvre picturale par le spectateur, se révèle tout d'un coup, avec un peu de retard à sa conscience. Voici que ce qui semblait n'être, au fond, qu'un entour chromatique formant le cadre coloré d'une grande verrière donnant sur un paysage méditerranéen, s'affirme comme une part essentielle, indiscutablement euristique de l'objet de vision : la figure de l'épouse du peintre apparaît en périphérie de la représentation du paysage, à l'angle inférieur gauche, prolongeant la bande verticale de tons chauds rouge-orangé. Ce visage féminin vient à la conscience de l'observateur alors même qu'il ne le voyait pas tout à l'heure, qu'il ne s'y attendait pas... et cet effet, ce phénomène différé d'épiphanie picturale, est bien entendu parfaitement orchestré par le peintre : c'est cela qui, à notre avis, est indubitablement l'une des marques de fabrique de ce grand coloriste dont l'esprit sera toujours habité par des problématiques inhérentes aux modalités de perception visuelle. Pour s'en convaincre, il suffit de constater combien, depuis les premières années de sa carrière, le phénomène d'intégration d'un motif appréhendable perceptivement après un certain laps de temps de scrutation est récurrent<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> John Berger. *L'oiseau blanc*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Essais », 2000 ; Chap. « Bonnard », pp 108-114

<sup>24</sup> Remarque : Nous ne donnerons à titre d'information qu'une succincte liste d'œuvres susceptibles d'étayer notre propos et de rendre compte de l'importance et de la permanence que revêt dans la longue carrière de cet artiste l'usage d'une telle modalité de représentation figurale « après-coup » : *La demoiselle au lapin* de 1891, *La partie de croquet* de 1892, *scène de famille* ou *Les heures de la nuit* (lithographies de 1893), l'affiche de la revue *Blanche* (1894), *La cueillette des pommes* 1895-1896, *La petite fille au chat* mais aussi *La lampe* de 1899, *l'indolente* de 1899, *L'homme et la femme* de 1900, *Le crépuscule* (1905), *La place Clichy au tramway vert* de 1906, *La tarte aux cerises* de 1908, *Misia* vers 1909, *La place de Clichy* de 1912, *L'été* de 1912 mais aussi la toile du même nom réalisée en 1917, *l'Automne* et *La salle à manger de campagne*, toutes deux réalisées en 1913, *Les coquelicots* de 1914-1915, *Le thé* de 1917, *Le paradis* et *La pastorale* de 1916-1920, *Paysage du midi aux deux enfants* (1916-1918), *Le bol de lait* (1919), *La plage à marée Basse* (1920), *Jeunes femmes au jardin* (1923), *La fenêtre* de 1925, *Marthe à la nappe blanche* de 1926, *La terrasse de Vernon* de 1928, *Le café du petit poucet* (1928), *Les lapins* (gouache de 1930), *Intérieur blanc* ainsi que *La porte-fenêtre* de 1933, *Le petit déjeuner* (1936), *Décor à Vernon* (1920-1939), *Paysage du Cannet* de 1945, *Le cheval de cirque* (1946)... La liste serait trop longue si nous devions énumérer la totalité des œuvres de Bonnard dans lesquelles il use de motifs figuraux apparaissant/disparaissant dans la matière picturale colorée. Nous n'avons fait figurer ici que les exemples les plus marquant qui jouent sur les épiphanies de personnages... Il faudrait aussi s'intéresser de près aux autres motifs qui naissent subrepticement du traitement chromatique extrêmement élaboré dans l'œuvre de cet artiste : objets divers et autres silhouettes d'animaux. Nous aurions aussi à soulever la question de la qualité hautement suggestive de la surface colorée qui conduit, notamment dans les paysages des années 1930 et 40, l'observateur à fouiller chaque parcelle de l'œuvre peinte pour y déceler la forme d'un végétal ou le profil d'une habitation qui se délite partiellement dans la masse chromatique. Nous garderons cet aspect de l'analyse de l'œuvre

Cette toile : « L'atelier au mimosa » ne déroge pas à la permanence de cette stratégie picturale qui consiste à créer, dans le tableau, sur la surface peinte, les conditions d'une épiphanie figurale : phénomène qui renvoie le spectateur à sa condition et à sa posture d'observateur privilégié... Et nous affirmons qu'en ces phénomènes résident une part prépondérante de la fonctionnalité du tableau Bonnardien comme objet pictural réel visant non une attitude contemplative de la part de l'observateur mais bien une posture perceptive révélant la nature dynamique de notre regard. Il suffit de cligner quelque peu les yeux devant cette toile pour constater que le peintre a délibérément voulu mettre en exergue cette particularité fonctionnelle, cette modalité d'épiphanie chromatique : la verticale évoquant le trumeau gauche de la verrière et les lignes obliques montantes qui suggèrent la rambarde de bois forment un angle aigu qui pointe, qui signale la présence, à son sommet, de ce personnage féminin. Bonnard, ici, semble user de l'angle aigu pour indiquer, à la façon d'une flèche signalétique, la présence délitescente et énigmatique de Marthe. Comme l'écrit Nicolas Watkins : « son but est d'attirer le spectateur dans son tableau comme pour un voyage initiatique, au cours duquel des objets pourtant familiers seraient vus pour la première fois, formant des relations inattendues, prenant des sens nouveaux et recréant à un certain niveau de conscience la complexité de l'expérience que constitue le premier regard que l'on jette en entrant dans une pièce »<sup>25</sup>.

Si cette succincte analyse de « L'atelier au mimosa » ne suffit pas à convaincre notre lecteur de la validité des propos que nous tenons et qui s'inscrivent en faux par rapport aux divers reproches formulés tant par Picasso que par Zervos, nous attirons son attention sur le croquis préliminaire à l'œuvre peinte. Cette « Etude pour l'atelier au mimosa »<sup>26</sup> consiste en un « Disegno » tel que nous l'avons défini au cours de notre propos. Cependant, précisons que, dans ce dessin, Bonnard ne fait pas usage des moyens de la graphie pour rendre compte de l'atmosphère ou d'une impression colorée première. Seuls des graphismes divers viennent indiquer et situer sur la feuille blanche les différents motifs que l'artiste a souhaité enregistrer lors de la prise de croquis. Tout, dans ce dessin rapidement esquissé, semble rendre compte de l'intention du peintre cherchant en quelque sorte à capter « l'idée première » : il enregistre simultanément, par le biais des moyens graphiques, la profusion des occurrences sensibles du réel qu'il observe ainsi que les motifs représentant les objets qu'il perçoit dans l'entour naturel. Ainsi s'évertue-t-il à saisir graphiquement les informations lumineuses qui proviennent des végétaux frissonnant au vent léger de la côte méditerranéenne, les événements lumineux qui se manifestent dans l'évanescence des lointains ou du jardin situé juste derrière

---

en couleur de Bonnard pour le chapitre correspondant aux modalités chromatiques de l'objet pictural réel. Nous aurons ultérieurement à revenir très longuement sur cette spécificité Bonnardienne qui consiste à mettre du jeu dans le regard du spectateur en créant au sein de l'œuvre des phénomènes d'épiphanie/aphanesis, des apparitions différées dans le temps de perception visuelle qui rendent efficiente « la présence-absence » de figures humaines ou d'animaux.

<sup>25</sup> Nicolas Watkins. *Bonnard*. Londres, Phaidon Press Limited, 1994, p 52

<sup>26</sup> Voir fiche Bonnard N° 24 page 393

la verrière. Il rend compte aussi, par les moyens du crayon, de la structure morphologique des éléments stables qui composent la vue du Cannet au loin (façades de maison, bosquet d'arbres, palmiers...) et des éléments architecturaux de l'intérieur de l'atelier (la rambarde de bois et l'assise du sol surélevé). Nous observons, au premier abord, l'utilisation d'un vocabulaire graphique singulier qui dénote de la particularité de la démarche du dessinateur<sup>27</sup> : des linéaments curvilignes en forme de gribouillis évoquent la rondeur et l'ondulation des feuillages ainsi que leur évanescence chromatique et lumineuse dans l'atmosphère. Des points et des tirets plus fortement prononcés suggèrent quelques zones d'intensité lumineuse au lointain et au second plan – dans le jardin situé juste derrière les vitres de la verrière, des motifs graphiques plus appuyés encore indiquent la forme des toitures et des façades qui seront, pour la plupart, retranscrites dans l'œuvre peinte selon un même rapport de contraste de valeur.

Dans le croquis, c'est le trait très appuyé qui forme un cerne d'un noir profond et dessine le motif des maisons ; lesquels seront mis en exergue, dans la peinture, par le jeu des contrastes chromatiques – soit par le contraste de complémentarité à saturation maximale tels le rouge/le vert ou le violet/le jaune, soit par le contraste thermique froid/chaud n'excluant pas des oppositions de valeurs claires et foncées. Il semblerait donc que la partie centrale de l'œuvre peinte, consistant en une vue d'un paysage du Cannet aperçu par la verrière de l'atelier du peintre soit relativement fidèle au « Disegno » de 1938-1939 auquel elle réfère. Cependant, nous constatons que n'apparaît pas dans l'angle bas gauche du croquis le personnage féminin. Ce n'est que dans le tableau peint que cette figure est introduite... Et nous décelons précisément en cela une divergence notable dans le traitement des motifs et parties de la représentation imagée. Dans le croquis, les éléments constituant la structure formelle et spatiale de l'image subissent un traitement graphique qui ne correspond pas, ou n'équivaut pas en termes de contraste de valeur, à sa version en peinture : contrairement aux contrastes et aux modulations de valeur qui semblent similaires ou équivalents dans le paysage dessiné et dans sa version peinte, nous observons une totale absence d'accents, dans le croquis qui ne rend pas plus distincts et visibles les éléments composant la structure verticale de la baie vitrée et de la rampe oblique formée par la rambarde au premier plan. Dans cet entour graphique situé à la périphérie du paysage aperçu derrière les vitres, aucun trait fortement incisif, aucune variation des gris sombres n'accentuent la verticalité du montant gauche de la fenêtre. C'est aussi le cas du traitement de la balustrade. Cette absence de ponctuation graphique, dans le croquis, nous révèle les intentions initiales de son auteur : il ne s'agit nullement dans ce dessin d'indiquer l'existence d'un phénomène d'épiphanie figurale différée mais de produire un « Disegno ». Il ne s'agit pas de se jouer du regard du spectateur mais simplement d'enregistrer « l'idée première » d'une perception qui servira après-coup à un travail réflexif plus axé sur les problématiques de la couleur et du rapport fond/formes... Nous l'avons déjà évoqué : le dessin, chez Bonnard est sensation, la couleur, raisonnement. Cela semble parfaitement explicite dans la confrontation que l'on peut faire de ce croquis et de l'œuvre picturale qui

---

<sup>27</sup> Nous invitons notre lecteur à se reporter aux pages 249 à 251 de ce présent ouvrage dans lesquelles nous avons fait figurer une étude relativement complète de la façon dont travaille Bonnard lorsqu'il dessine.

en découle : on observe, dans le tableau seulement, combien le traitement chromatique met du jeu dans le regard du spectateur, l'attire en premier lieu dans le paysage qui se forme à travers la verrière puis le conduit, par le biais des petites surfaces blanches ponctuant l'étendue colorée et d'un réseau rectiligne de linéaments noirs et de rehauts blancs, vers l'angle inférieur gauche de la toile peinte. Les lignes verticales formant la limite de la verrière sur la gauche scindent l'image en deux parties distinctes dont la frontière correspond très précisément à la médiane verticale rencontrant en sa base inférieure la ligne oblique de la rambarde du premier plan. Ces linéaments sont dans le tableau fortement appuyés par un ton noir qu'on ne constate absolument pas dans l'étude graphique préliminaire. Ces deux éléments structurels participent ainsi pleinement de la composition picturale et ont pour but de nous indiquer, en formant un angle aigu, le lieu même de l'épiphanie figurale : nous voyons alors Marthe apparaissant/disparaissant à la surface même de l'œuvre peinte. Cela n'a pas de raison d'être dans le croquis puisque ce dernier n'a pas pour finalité de permettre au spectateur d'accueillir visuellement la « présence-absence » de l'épouse du peintre, au sein même de la représentation imagée – la raison d'être du « Disegno », nous répétons, consiste en l'enregistrement quasi sténographique des événements pluriels émanant du réel, dans l'immanence de la prise de croquis.

Pour compléter son dispositif spatial et rendre plus efficace encore la façon avec laquelle la couleur dirige, conduit le regard vers cette épiphanie figurale, Bonnard évince de l'œuvre peinte l'avant-plan visible dans le croquis : il fait en sorte que le sommet de l'angle aigu vienne affleurer la base même du tableau, juste à l'endroit où le motif de Marthe émerge de l'étendue chromatique formant le mur de l'atelier. Nous n'avons pas de doute quant au fait que le traitement pictural administré par Bonnard à ces éléments de structure, induisant ainsi un jeu subtil des rehauts blancs et des linéaments noirs, a pour rôle d'orchestrer non seulement la composition de l'œuvre mais d'amener inexorablement le regardeur à ce point précis où l'artiste a choisi d'y introduire une apparition figurale colorée. Cette utilisation, à la fois sensible et quasi-signalétique des valeurs noires et blanches nous semble contrecarrer définitivement les arguments fort peu justifiés de Picasso : non seulement il est évident que Bonnard n'hésite pas à employer les jeux d'opposition maximale entre les tons chauds et froids, qu'il use de façon très pertinente des contrastes noir/blanc, mais il oppose par le biais des dualités formelles formes courbes/ lignes droites, des éléments curvilignes et sinueux à une structure linéaire fortement prononcée et omniprésente dans toute son œuvre. Contrairement à ce que pense Picasso, l'emploi des valeurs noires et blanches constitue un des multiples moyens auxquels a recours le peintre du Cannet pour questionner de façon pertinente la pratique picturale en ses inclinaisons foncièrement modernes. Elle réhabilite à bien des égards la démarche artistique et l'originalité des compositions picturales de ce grand coloriste en nous amenant à reconsidérer dans l'immanence de l'acte de perception, nos habitudes de regard souvent trop paresseuses et sujettes à un usage supposé conforme...

A la vue de cet artefact pictural issu de la pensée plastique Bonnardienne, nous sommes amenés à observer la manière toute particulière avec laquelle le peintre parvient à confronter l'angle aigu avec la courbe. Nous observons aussi comment il oppose la structure rectilinéaire de la verrière aux diverses

formes sinueuses et rondes des végétaux situés sur des plans frontaux s'organisant sur la surface de la toile de telle manière qu'il n'est pas possible de déterminer la distance en profondeur. « Certes, nous dit Yves-Alain Bois, peu de carrés sont confrontés à des cercles chez Bonnard, mais nier l'importance de l'opposition droite/courbe dans son œuvre est tout bonnement absurde » ; et de nous rappeler que « nombreux sont les commentateurs à avoir noté combien la déliquescence des objets et des figures, leur délitement informe, ne sont figurés dans ses toiles avec tant d'efficacité que par le contraste avec une très rigide armature rectilinéaire »<sup>28</sup> ... Effectivement, Yves-Alain Bois a raison lorsqu'il affirme que Picasso ne semble pas avoir suffisamment porté son regard et son intelligence visuelle sur l'œuvre de Pierre Bonnard.

Enfonçons plus encore le clou ! Ajoutons à ces propos critiques que nous partageons pleinement avec Yves-Alain Bois, mais aussi avec Georges Roque<sup>29</sup>, un argument incontestablement révélateur de la méconnaissance dont fait preuve Picasso au sujet du travail de Bonnard: « On cherche en vain sur cette surface extrêmement orchestrée, qui se développe organiquement, le coup de cymbales inattendu d'une violence concertée » nous dit Picasso... Mais qu'est-ce donc alors que ce phénomène d'épiphanie figurale qui rend visible en un second temps de perception un personnage à la surface de la toile peinte ? Personnage dont l'existence plastique s'était dérobée à notre conscience au premier coup d'œil... N'est-ce pas là un « coup de cymbales inattendu d'une violence concertée » qui nous rappelle que rien, dans l'acte de percevoir, n'est joué d'avance une fois pour toutes ? Par ce phénomène d'apparition/disparition hautement élaboré de la main de l'artiste, la peinture s'avère un moyen remarquable pour mettre en jeu le dynamisme de la perception visuelle ... mettre du jeu, devrait-on dire, dans le regard du spectateur et lui révéler ses propres habitudes de perception : « Conscience, le choc de la sensation et de la mémoire » notera Bonnard, le 8 mai 1936 dans son agenda. Cela nous semble renvoyer au mouvement anadyomène qui convertit notre conscience percevante en conscience imageante... Et nous nous interrogeons : n'est-ce pas finalement à cet état de fait, à cette faculté de la conscience par laquelle notre esprit se plait à convertir les informations visuelles et chromatiques en figures reconnues ou reconnaissables que tout le travail pictural de Bonnard semble tendre ? N'est-ce pas cela que laisserait entendre cette formule énigmatique : « Conscience, le choc de la sensation et de la mémoire » ? N'y aurait-il pas lieu de trouver en cette remarque, une justification aux si nombreuses épiphanies figurales qui peuplent les œuvres du maître français ? Nous le pensons. Cet aspect de la démarche picturale Bonnardienne semble être totalement passé inaperçu aux yeux d'un grand nombre d'acteurs de l'art moderne pourtant, lorsque par exemple nous réalisons que la surface de couleurs chaudes aux tons terre et orangés qui couvre le centre de « L'intérieur blanc »<sup>30</sup> (œuvre datant de cette même année 1936) n'est autre

---

<sup>28</sup> Yves-Alain Bois.- « *La passivité de Bonnard* ». *Bonnard, l'œuvre d'Art, un arrêt du temps*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 52

<sup>29</sup> Yves-Alain Bois, « *La passivité de Bonnard* », Op cit , p 52 à 54 et Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard.* Paris, Gallimard, 2006. p 43 à 53

<sup>30</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°37 page 397



que le dos de Marthe courbée pour donner une caresse à un chat blanc et noir<sup>31</sup>, nous ne pouvons supposer que cela n'est pas indubitablement voulu par le peintre? Nous ne pouvons pas imaginer que ce phénomène épiphanique est le fruit du hasard. Non ! Nous savons d'emblée qu'il est indéniablement le résultat d'une volonté artistique et d'un travail laborieux de la matière chromatique – surtout lorsqu'on réalise leur fréquence et leur permanence dans tout l'œuvre de Bonnard.

Mais allons plus loin encore : à la vue de Marthe se baissant pour caresser le petit chat noir et blanc, nous réalisons que ce dernier comptait lui aussi, au préalable, parmi ces figures insaisissables que notre premier regard a parfaitement ignorées... N'est-ce pas là un événement qui vient rappeler que toujours, dans l'acte de perception, « l'image mentale, irréal, imaginaire déborde le perçu matériel »<sup>32</sup>? N'est-ce pas une surprise de premier ordre lorsqu'en fin de compte, nous réalisons que ces phénomènes « d'épiphasis/aphanasis » différés dans le mouvement de la perception ne sont que le résultat d'une conjonction établie entre un état de surface picturale très subtilement orchestrée à cette fin par le peintre et notre conscience perceptive de l'objet que le regard balaye et embrasse? Nous répondons à ces questions par l'affirmative: cet effet insolite tout autant qu'inattendu par lequel naît dans l'esprit la représentation épiphanique d'une figure représentée nous révèle le dynamisme de notre outil de perception. Mais encore, il nous apprend que, dans la conception picturale de Bonnard, l'image peinte ne fonctionne plus comme un spectacle, comme l'imitation d'un élément convenu d'un code iconographique : elle se sert de la ressemblance et la fait travailler non comme le résultat consécutif à l'approche mimétique mais comme événement virtuel, comme apparition figurale pressentie. Nous l'avons déjà dit dans les chapitres précédents « l'image fait symptôme »<sup>33</sup>, elle est événement ! Elle entretient un dilemme entre le « Voir » et le « Savoir », entre le visuel, le visible et le lisible<sup>34</sup>. Nous serons amenés ultérieurement à développer notre réflexion à ce sujet. Pour l'instant, retenons que nous entendons bien voir en ces « présences-absences » de figures différées dans le mouvement de vision à l'œuvre dans les peintures de Bonnard, le « coup de cymbales inattendu d'une violence concertée » que ne parvient pas à percevoir Picasso.

Nous insistons ! C'est, entre autre, par « ce coup de cymbales », par cet événement que le tableau se révèle en sa qualité de Phénomène<sup>35</sup>. Il mue en un objet pictural réel qui conduit le regard non seulement à « voir quoi » mais aussi à « voir où » car « le principal sujet, c'est la surface qui a sa

---

<sup>31</sup> Confère: notre analyse de l'œuvre en question, en pages 20 et 21 de ce présent ouvrage

<sup>32</sup> Jean Luc Chalumeau, *Lectures de l'art : réflexions esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris, Ed. Chêne/Hachette, 1981, p 21

<sup>33</sup> Didi-Hubermann. *Devant l'image*, Collection « Critique », Paris, Minuit, 1990, p 248

<sup>34</sup> Didi-Hubermann. Op cit, p 171 et 175

<sup>35</sup> Nous renvoyons notre lecteur à la définition que nous donnons à ce terme aux pages 248 et 265 du Livre 1.

couleur, ses lois, par-dessus les objets »<sup>36</sup>. Cela étant dit, et parce que l'image picturale se fait symptôme, c'est-à-dire événements sensibles inscrits dans le mouvement de perception qui rend efficiente à l'esprit l'émergence de la figure peinte, l'observateur réalise la situation privilégiée qui est la sienne : il évalue son propre positionnement physique dans l'entour face à l'objet plastique qui se dévoile à sa conscience... Nous répétons : le Phénoménom, par le biais de ces phénomènes d'apparition/disparition de la figure peinte, conduit le spectateur non seulement à « Voir où » l'évènement épiphanique se produit mais aussi à « Voir d'où » il est perçu. Nous n'aurons de cesse dans les chapitres suivant de revenir à cette constatation...

Concluons ce paragraphe en rapportant et en s'appropriant la parole d'Yves-Alain Bois qui nous semble résumer parfaitement l'impression qui est notre quant à l'attitude nonchalante dont aura fait preuve Picasso à l'égard de l'œuvre du peintre du Cannel : « C'est là que Picasso révèle le plus clairement combien il a peu regardé les tableaux de Bonnard. Agacé par ce qu'il lisait dans ses sujets comme mièvrerie petite-bourgeoise et banale sensiblerie, comme démission poltronne devant l'Histoire, Picasso est passé devant les œuvres sans s'attarder : il n'y aura vu que tapis décoratif, et non l'image qui s'y enlise à la dérobée. Bonnard n'est pas pour les hommes pressés »<sup>37</sup>.

Il y aurait bien d'autres choses à dire sur la validité de l'œuvre de cet artiste dans ses tenants modernistes mais là n'est pas notre questionnement théorique. Par souci d'économie nous renverrons notre lecteur à l'éclairante étude que Georges Roque fait à ce sujet, dans la première partie de son livre : « *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard* »<sup>38</sup> qui rend explicite l'ambiguïté de la démarche et de la position artistique du peintre. Nous ne nous attarderons pas davantage sur les diverses opinions contradictoires qu'a suscitées à cette époque, dans le milieu intellectuel parisien, la recherche picturale de Bonnard. Nous nous permettrons seulement, de rapporter, dans les prochains paragraphes, une analyse synthétique de la position cardinale, pour le moins ambiguë, du critique américain Clement Greenberg. Pourquoi nous arrêter sur cela alors que précisément nous souhaitons éviter des développements réflexifs qui ne tendraient pas à expliciter un contenu critique adéquat avec les questionnements qui intéressent notre propos sur l'objet pictural réel ? Il y a trois raisons à cela. Tout d'abord, Greenberg appartient à une élite intellectuelle qui s'est profondément penchée sur les questions relatives à l'art de son temps. Il est de ceux qui ont le mieux contribué, en Amérique entre 1940 et 1960, à définir les caractéristiques de l'œuvre moderne. Il compte donc parmi les critiques qui ont apporté une compréhension fine de ce qui pouvait être considéré comme susceptible d'appartenir à une certaine Modernité – Nous devrions dire pour mieux coller à la pensée de Greenberg:

---

<sup>36</sup> Annotation rapportée par Antoine Terrasse. « *Les notes de Bonnard* ». *Bonnard*. Paris, centre Georges Pompidou, 1984, note du 2 Décembre 1935. p191

<sup>37</sup> Yves-Alain Bois. « *la passivité de Bonnard* ». *Bonnard, l'œuvre d'Art, un arrêt du temps*. Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 53

<sup>38</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 11 à 81

à un certain modernisme ; Modernisme qui fait la part belle au culte de la surface et à la recherche de la planéité. Refusant d'adopter une posture artistique inféodée à la nature, la modernité Greenbergienne manifeste au contraire une volonté pugnace de s'y soustraire, de la dépasser et de la transcender. Cette modernité-là condamne tout excès de sensibilité et tend à revendiquer une posture virile, voire guerrière vis-à-vis des enjeux de la création artistique.

Nous verrons que la position critique de ce théoricien de l'art et les écrits qu'il a pu produire au sujet de Bonnard sont loin de faire écho aux griefs formulés par Christian Zervos. Toutefois, ce n'est pas pour autant qu'il accordera un franc crédit à l'œuvre du coloriste français. Nous nous référerons de façon synthétique à la judicieuse analyse qu'en fait Georges Roque.

La seconde raison qui nous fait approcher le débat moderniste Greenbergien résulte du fait que ce critique fut le témoin, outre-Atlantique, des jeunes avant-gardes artistiques américaines qui apportèrent à la modernité une nouvelle impulsion et fit de New-York, un pôle de l'art contemporain après 1945 ; pôle qui devait révéler les nouvelles esthétiques avant-gardistes loin du milieu intellectuel parisien, jusqu'alors considéré comme le centre de la création artistique moderne. Précisons que Greenberg, non seulement fut le témoin de cet état de fait mais il en fut aussi un fervent artisan qui prit activement part aux débats d'opinion visant à questionner les problématiques artistiques d'alors : l'Art et le réel, l'Art et la vie... Débats qu'il ne nous est pas possible de développer ici mais desquels résultent finalement les interrogations récurrentes de « l'Art pour l'Art », du culte de l'œuvre absolue et corollairement du rapport rupture/continuité artistique. Il définit un « Modernism » correspondant à une vision exclusivement formaliste de l'art, rejetant toute création artistique dont la finalité ne tendrait pas à l'exploration des virtualités des moyens plastiques engagés, déterminant une peinture concentrée tout entière sur les caractéristiques de son médium et la radicalité des solutions plastiques qu'elle préconise ; radicalité formelle qui consiste en une « réduction moderniste », laquelle se définit comme un processus « d'autopurification ». « Il semble que ce soit une loi du modernisme ; une loi qui s'applique quasiment à tout art qui est vraiment vivant aujourd'hui – Que les conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression soient rejetées aussitôt reconnues »<sup>39</sup>

Bien entendu, il associera au débat théoricien moderniste, dès le milieu des années 1940, outre-Atlantique, les noms de Picasso, Matisse ainsi que celui de Bonnard, pour lequel il formulera une critique dont les termes diffèrent radicalement de ceux qui firent polémique en France sous la plume du critique parisien Christian Zervos. C'est en 1947 que ce dernier écrivit un article paru dans la revue « Cahiers d'art » par lequel il engageait un débat polémique autour de la véracité moderne de l'œuvre de Pierre Bonnard, décédé quelques mois auparavant<sup>40</sup>. Dans cet article, il s'interroge sur la légitimité moderne de Bonnard en des termes peu élogieux à son égard (nous en avons restitué précédemment l'essentiel) et prend clairement

---

<sup>39</sup> Clement Greenberg. « *Peinture à l'américaine* ». *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p 226

<sup>40</sup> Christian Zervos. « *Pierre Bonnard est-il un peintre moderne ?* ». Cahiers d'art. 1947

position contre le coloriste français. Aussitôt, Henri Matisse, scandalisé par de tels propos, prend la défense de son vieil ami Pierre Bonnard et s'oppose fermement à la vindicte orchestrée par le critique et Picasso. Le poète Jean Paulhan, quant à lui, bien plus respectueux et amical, déclare dans le *Figaro littéraire* du premier février 1947 : « je ne peux rien vous dire sur Bonnard. Je l'aimais, bien sûr ; sa peinture est délicieuse. C'était un peintre-peintre, qui ne posait pas de problèmes »... Et c'est a priori cela-même qui semble ne pas satisfaire, en France, les défenseurs d'une modernité conquérante ne jurant encore que par les audaces et la liberté créatrice des fauves, des cubistes, des avant-gardes abstraites, des surréalistes et autres... Précisons toutefois que la polémique couvait déjà depuis longtemps dans les milieux éclairés, qu'elle enfla lors de la rétrospective « Bonnard » à la galerie Berheim-Jeune, à Paris en juin 1946 et qu'elle éclata après la mort du peintre, à l'occasion de la parution de l'article signé de la main de Zervos ainsi que durant la rétrospective Bonnard qui eut lieu à l'Orangerie, à Paris, à l'automne 1947. Nous nous accorderons à penser, à l'instar de Georges Roque, que les raisons véritables du mépris affiché par Zervos à l'encontre de Pierre Bonnard ne pouvaient se justifier seulement par un hypothétique manquement ou écart à la « théorie » moderne qu'il défendait. Nous supposons que cette critique inamicale n'avait que peu à voir avec les fondements mêmes de la démarche plastique du peintre coloriste du Cannel. Christian Zervos ne se faisait en somme que le porte-parole zélé de Pablo Picasso ; ce dernier manifestant un agacement certain quant au fait de la « promotion dont l'œuvre de Bonnard avait fait l'objet durant la guerre tandis que la sienne connaissait une éclipse. Mais surtout, c'était une affaire de tempérament. »<sup>41</sup>

Donc, en France, en ces années d'après-guerre, un débat polémique s'était engagé au sujet de la modernité de l'œuvre de Bonnard. Pour certains, celle-ci faisait l'objet d'une pleine admiration qui la portait au pinacle de la reconnaissance et de la gloire comme œuvre nativement empreinte d'un nouveau chromatique. Pour d'autres qui la jugeaient rétrograde, voire ringarde et non engagée dans le débat artistique des avant-gardes modernes, elle n'inspirait que défiance, railleries et griefs.

Ce n'est pas de cette façon que le travail du coloriste français sera accueilli, à la même époque, par le milieu artistique américain. La bienveillance critique de Clément Greenberg à l'égard du maître français fut sans doute salutaire à la réception de l'œuvre Bonnardienne par le public éclairé et les sphères de l'art aux Etats Unis, entre 1946 et 1949.

A cette époque, George Segal, jeune étudiant en Art au Pratt Institute de Brooklyn (1947-1948) puis à l'Université de New-York (1948-1949), se passionnait tout à la fois pour l'esthétique nouvelle de « l'action painting » et pour les grands coloristes de la peinture française du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>42</sup>. Nous pensons qu'au vu de l'intérêt qu'il manifestait pour la peinture de son temps, il devait être bien informé quant aux diverses expositions relatives aux nouvelles tendances abstraites américaines et à la peinture de « l'école

---

<sup>41</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. Pp 47-48

<sup>42</sup> Confère : notre chapitre sur les années d'apprentissage artistique de George Segal aux pages 115, 124 et 125 du livre 1.

de Paris »<sup>43</sup> qui furent organisées entre 1946 et 1948 dans la métropole américaine. Nous supposons aussi qu'il a pu avoir accès aux divers textes critiques que Clement Greenberg produisit à ces occasions tant pour la jeune avant-garde américaine que pour le travail pictural de Pierre Bonnard...

Cet état de fait constitue le troisième point qui nous semble justifier une analyse, même succincte, de la position critique affichée par le théoricien du « Modernism », à l'égard des œuvres de Bonnard. En effet, dans les années qui suivirent la fin de la seconde guerre mondiale, eurent lieu à New-York plusieurs événements culturels qui mirent à l'honneur les productions plastiques du peintre du Cannel : une grande rétrospective de l'œuvre de ce dernier fut organisée, à l'automne 1948, au « Museum Of Moderne Art ». Mais déjà, en 1946, s'était déroulée à la « Bignou Gallery » une exposition exclusivement consacrée au travail pictural du coloriste français. La même année, la galerie d'art Pierre Matisse organisait une exposition collective regroupant une douzaine de peintures représentatives des tendances picturales françaises du moment. Parmi les œuvres exposées il y avait, entre autres, trois toiles de Matisse, une de Picasso et une de Bonnard. Clement Greenberg signa un commentaire de présentation de cette exposition sous le titre : « *L'école de Paris : 1946* ». Il y faisait l'éloge d'une peinture française et d'un milieu de création parisien toujours aux avant-postes de la Modernité : « Paris reste la source de tout l'art moderne, et chaque mouvement qui s'y produit est décisif partout ailleurs pour l'art d'avant-garde, une avant-garde qui ne l'est précisément que dans la mesure où elle réagit aux vibrations de ce centre nerveux et de cette antenne de la modernité qu'est Paris [...] »<sup>44</sup>. Reprenant quelques points de l'histoire récente de la peinture française, il en expliquait très brièvement l'évolution et en venait à situer le débat artistique parisien depuis les années 1920 sous l'égide d'une nouvelle caractéristique générale : l'hédonisme. Ainsi, des artistes aux tempéraments si différents que Matisse, Rouault, Dubuffet, Picasso ou Bonnard se trouvaient-ils réunis par « l'importance explicite et toute nouvelle [qu'ils accordaient] au principe de plaisir. » Continuant son argumentation, le critique américain en venait à parler de l'œuvre de Bonnard auquel il accordait précisément ce penchant hédoniste : « C'est alors que ce peintre délicieux qu'est Bonnard acquit sa place parmi les grands noms. La meilleure peinture française allait désormais moins tenter de découvrir le plaisir que de le donner »<sup>45</sup>. Voilà comment l'œuvre de Bonnard est perçue par le théoricien américain et nous sentons à quel point le discours Greenbergien diverge totalement des positions critiques affirmées par Zervos. Cela est d'autant plus flagrant dans cet article que l'auteur ne ménage aucunement Picasso dont il a tendance à écorner, pour le moins, l'image de meneur invétéré et d'inventeur têtu de l'esthétique avant-

---

<sup>43</sup> Remarque : cette terminologie fut inventé par C. Greenberg pour qualifier la peinture des avant-gardes parisiennes du début du XXème siècle et concernait tout autant les productions des Fauves, des Cubistes, des surréalistes et autres tendances de l'art pictural français de la première moitié du XXème siècle... voir Clement Greenberg. « *L'école de Paris* ». *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p 132 à 137

<sup>44</sup> Clement Greenberg, « *L'école de Paris : 1946* ». *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p 133

<sup>45</sup> Clément Greenberg, Op Cit. , p 134



gardiste: « Néanmoins des artistes du calibre de Matisse et Picasso semblent avoir continué à penser – Picasso tout au moins encore quelques temps – qu’il fallait poursuivre la recherche de la matérialité, pour la simple raison que toute autre direction aurait signifié un retour en arrière. Les doutes éveillés à ce point nodal de l’évolution de l’art moderne marquent dramatiquement l’art de Picasso après le milieu des années 20, et tout particulièrement l’impasse néo-cubiste où il semble aujourd’hui parvenu »<sup>46</sup>. Mais encore, quelques lignes plus loin : « Depuis la guerre d’Espagne, Picasso semble pour sa part avoir voulu renoncer à tout hédonisme. La nature morte ici exposée s’efforce [...] d’atteindre à la même *terribilità* que ses tableaux à personnages des dernières années – Et elle échoue aussi tristement que tout ce que j’ai pu voir de ses œuvres récentes ».

Le discours de Greenberg semble donc, à cette époque diamétralement opposé à celui de Zervos<sup>47</sup>. Mais est-ce à dire pour autant que le critique américain alléguait à l’œuvre de Bonnard les qualités « modernistes » qu’il eut accordées à d’autres et par lesquelles incontestablement elle aurait contribué au « culte du chef-d’œuvre moderniste indiscutable » ? Non ! Bien évidemment nous ne le pensons pas. En fait, Greenberg perçoit dans le travail du peintre français des qualités morphologiques et chromatiques qui tendent à conforter les griefs qu’il nourrit alors à l’encontre de Picasso et de ses émules : « Picasso s’accroche au figuratif [...] La logique inhérente de son itinéraire d’artiste ne l’en conduit pas moins à l’abstraction aussi inexorablement aujourd’hui qu’il y a trente ans. Il me semble voir l’expression de cette logique contrariée dans l’impuissance presque vulgaire avec laquelle il a peint la cruche de la nature morte présentée ici. » Et de continuer : « Le tableau de Bonnard, un paysage récent, est encore plus livré à la pure texture des couleurs que ne le sont les « *Nymphéas* »<sup>48</sup> de Monet ; les contours et la définition [des objets] y sont si sommaires et discrets que l’effet d’ensemble touche à l’art abstrait. C’est un bon tableau, [...] »<sup>49</sup>. Greenberg, pour lequel la recherche impressionniste n’est pas « une voie de

---

<sup>46</sup> Ibidem

<sup>47</sup> Remarque : Précisons que les commentaires peu flatteurs de Greenberg à l’égard des productions plastiques de Picasso après 1925 sont à maintes reprises réitérées par l’intellectuel américain, tout au long de sa carrière. Nous n’en reporterons ici qu’un second exemple confirmant sa position critique à l’égard de l’œuvre « tardive » du peintre cubiste. Ce propos est tiré d’un article « Picasso à soixante-quinze ans » datant de 1957 et confirme les reproches que le critique adresse au maître du cubisme : « Non pas que Picasso soit devenu complaisant ou superficiel. Au contraire, il manifeste depuis des années déjà sa méfiance à l’égard de sa propre facilité, et il semble s’efforcer d’éviter tout ce qui pourrait en suggérer la présence. Mais cette méfiance a pour véritable conséquence de pervertir le résultat : ce qu’il fait est trop délibérément rébarbatif et maladroit, c’est plus question d’effet que de cause, de choix que de nécessité. Sous tous les changements de thème et manière, on sent la volonté du virtuose de l’ambition qui recourt aux artifices de l’ingéniosité aux dépens de l’inspiration. Un certain enthousiasme subsiste, mais l’ancienne plénitude, l’ancienne joie ont disparu. Ce n’est plus l’essence du grand art qui est en jeu mais seulement son apparence. » In Clement Greenberg, « *Picasso à soixante-quinze ans* », *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p 71

<sup>48</sup> Voir fiche Documents divers N° 43 page 394

<sup>49</sup> Clement Greenberg, « *L’école de Paris : 1946* ». *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p 135

garage ou un cul-de-sac dont il faudrait s'affranchir pour être résolument moderne »<sup>50</sup> voit en Bonnard, un continuateur audacieux et perspicace de l'Impressionnisme, capable d'en dépasser les préceptes et d'y apporter une nouvelle impulsion. Certes, Bonnard demeure, aux yeux du critique, un acteur de la grande « tradition » picturale française qui « peut simplifier la nature mais [il] ne la réorganise pas vis-à-vis de quoi que ce soit, sauf de la couleur, de sorte que le monde qu'il nous présente ne peut désorienter personne qui soit familier avec celui de Monet ou de Renoir »<sup>51</sup>. Certes l'œuvre du coloriste français a cette « solidité de la tradition française »<sup>52</sup> qui semble antinomique avec la « réduction moderniste » que préconise Greenberg – Celle-ci pouvant se définir comme une sorte « de processus d'autopurification » de l'art qui vise à tendre à l'essentiel<sup>53</sup>. Mais cependant, il loue le travail de Bonnard pour les qualités indéniables de la surface chromatique qui prévaut sur son adage figuratif et produit un « effet d'ensemble [qui] touche à l'art abstrait » ; l'abstraction picturale étant l'un des sommets modernistes de la pensée greenbergienne, en ces années 1940-1950...

Bref, si l'œuvre de Bonnard trouve une réceptivité clémente dans le regard du théoricien du « Modernism », elle le doit précisément à sa supposée inclinaison « impressionniste » dont elle tend à évacuer le trop-plein par un traitement audacieux de la surface chromatique qui assume une « profondeur superficielle et sans air » [shallow and airless depths]. Ainsi, « banni par Zervos du cercle fermé des artistes modernes, parce qu'impressionniste, nous dit Georges Roque commentant l'approche critique de Greenberg, Bonnard devient avec le dernier Monet un modèle pour la peinture moderniste, et ce... pour la même raison, parce qu'il est resté impressionniste ».<sup>54</sup>

Au stade de notre réflexion, nous devons encore réaffirmer notre désaccord avec cette tendance à faire usage de ce qui nous apparaît comme

---

<sup>50</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p 58

<sup>51</sup> Clement Greenberg, « review of an exhibition of Pierre Bonnard », The Nation, 11 Janvier 1947 : article relatif à l'exposition en décembre/janvier 1946-47 à la Bignou Gallery, à New-York. Repris dans *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 120

<sup>52</sup> Ibidem. *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 119

<sup>53</sup> Remarque : afin de rendre plus explicite cette terminologie « technique » nous rapporterons les paroles de Greenberg qui mettent en exergue cette tendance moderniste à la radicalité picturale: « Il semble que ce soit une loi du modernisme – une loi qui s'applique quasiment à tout art qui reste vraiment vivant aujourd'hui – que les conventions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression soient rejetées aussitôt reconnues » In Clement Greenberg, « Peinture à l'américaine », *Art et Culture, essais critiques*, trad. Fr. de Hann Hyndry, Paris, Macula, 1988, p.226. Rajoutons pour éclairer davantage notre compréhension du la « réduction moderniste » que la tendance à la planéité en est, en quelque sorte, l'une des plus pertinentes et rigoureuses démonstrations.

<sup>54</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 60

un lieu-commun, une facilité : nous ne pensons pas qu'on puisse estimer la posture artistique de Bonnard comme sujette à illustrer les préceptes impressionnistes... Même s'il est vrai qu'ils ont en commun une volonté d'accorder l'œuvre au nœud de sensations qu'ils perçoivent de la réalité, le processus poïétique qui ébranle la pensée de Bonnard, lors de l'anaphore est d'une nature bien différente de celle qui habite le regard d'un Monet ou d'un Renoir de la grande époque impressionniste : le peintre du Cannel n'obéit pas à ce que son œil voit du modèle naturel, il ne cherche justement pas à restituer fidèlement l'information visuelle qui émane des occurrences du réel mais il organise le rapport des constituants picturaux sur la toile selon des impératifs qui lui sont dictés uniquement par la logique interne du matériau chromatique lors de la progression anaphorique. Il n'est pas seulement « un œil »<sup>55</sup> qui se bornerait à enregistrer les apparences perçue ! D'ailleurs, si nous considérons Bonnard sous un jour qui le ferait participer des instances impressionnistes, quel sens pourrait-on donner au propos que l'artiste note dans son agenda au 2 décembre 1935: « le principal sujet, c'est la surface qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets »<sup>56</sup> ?

Nous concédons bien volontiers, au regard de sa longue carrière et de sa prolifique création, qu'il ne soit pas d'œuvres qu'il eut produit qu'on ne puisse renvoyer à l'esthétique impressionniste (notamment dans les années 1900 à 1916) mais nous référons principalement notre étude aux productions matures de la dernière période de Bonnard : celle précisément qui nie à bien des égards les préceptes d'une peinture inféodée à la nature, celle correspondant à la majeure partie des toiles peintes des années 1920 à 1946. C'est essentiellement par rapport aux œuvres de cette période que nous engageons notre réflexion à l'égard du travail artistique de Bonnard ; travail, bien sûr, que nous appréhendons en son inclinaison « moderniste » ne se référant donc nullement aux prédicats impressionnistes. Or, la visée de Greenberg, bien que bienveillante à l'égard de Bonnard, consiste à considérer toute son œuvre, y compris les peintures de ses dernières années, comme issue d'une impulsion et d'une approche sensible héritée précisément de l'impressionnisme... Faisant cela, il nous semble valider d'une certaine manière les arguments avancés par Picasso et Zervos : Bonnard peint en quelque sorte comme le faisaient les impressionnistes et cela jette quelque peu le discrédit sur sa légitimité moderne. Bien d'autres écrits ultérieurs de Greenberg viennent d'ailleurs corroborer ces propos et alimenter l'ambiguïté qui est la sienne quant à son positionnement critique à l'égard du coloriste français. Nous ne rapporterons ici que quelques extraits susceptibles de rendre plus saillant cet état de fait : « Bonnard n'est pas tout

---

<sup>55</sup> Remarque : nous faisons allusion ici à la posture convenue d'un certain Impressionnisme face à la nature, mais nous ne souhaitons pas généraliser un tel propos à l'ensemble de la production picturale des représentants de cette « école ». Notre dessein n'est pas de dénigrer un tel courant de pensée mais d'asseoir seulement une compréhension claire des enjeux artistiques qui nourrissent le travail de Pierre Bonnard. Nous signalons d'ailleurs que nous excluons d'office de cette tendance bornée à soumettre la pratique picturale au rendu fidèle des apparences fugitives de la nature, toutes les recherches de Claude Monet postérieures aux années 1900-1906, nous reviendrons de façon plus poussée sur les œuvres tardives du vieux Monet, celui des Nymphéas, lorsque nous en viendrons, dans un prochain chapitre, à l'analyse des modalités chromatiques de l'objet pictural réel.

<sup>56</sup> Annotation rapportée par Antoine Terrasse. « *Les notes de Bonnard* ». *Bonnard*. Paris, centre Georges Pompidou, 1984, note du 2 Décembre 1935. p191

à fait un peintre majeur, mais presque. La sensualité, la qualité picturale, la couleur, ainsi qu'une approche originale de la composition sont toutes présentes, de même que le goût et l'érudition. Mais il manque quelque chose de l'intensité finale »<sup>57</sup> et plus loin: "A la différence de Matisse [...], il n'a pas réussi à transcender tout à fait le goût du milieu qui vendait et achetait son travail, milieu qui dans l'ensemble, est resté à l'écart du développement de l'art moderne après 1910 [...] Il [Bonnard] a expérimenté à l'intérieur des limites qui lui étaient assignées, mais il n'a jamais essayé de faire l'effort requis pour les briser ».<sup>58</sup>

Référent à l'ensemble des œuvres présentées lors de la rétrospective Bonnard au Museum of Moderne Art, à New-York en 1948, Greenberg écrit: "l'exposition ne contient pas ce que j'appellerais un chef-d'œuvre suprême, rien qui s'auto résumerait et se transmettrait de façon aussi dense et aussi évidente que, disons, « Les poissons rouges » de Matisse de 1915-1916, ou l'une des meilleures toiles de Picasso [ de cette même décennie], ou un bon Mondrian. Voilà le standard par rapport auquel je trouve que Bonnard reste un peu en deçà, mais un peu seulement. [...] »<sup>59</sup>.

Ainsi, peut-on considérer que l'attitude critique bienveillante de Greenberg à l'égard de la production picturale de Bonnard s'avère-t-elle curieusement orientée: Alors que le travail « post-cubiste » de Picasso et de ses émules semble avoir perdu à ses yeux, toute tenue et toute crédibilité, il reconnaît d'indéniables qualités à la peinture de Bonnard ; qualités qui en font une œuvre digne de regard pour les jeunes avant-gardes abstraites américaines. Mais cependant il juge le peintre du Cannet un peu en deçà, mais seulement un peu, du « standard » qu'il qualifie de moderne... peut-être devrions-nous voir en cela, à l'instar de Georges Roque, toute l'ambiguïté native de la démarche artistique de Bonnard<sup>60</sup>. Celle-ci nourrissait tant en acte qu'en pensée un paradoxe des plus singuliers. D'un côté, il écrivait dans son agenda que le principal sujet, c'était la surface qui avait sa couleur, ses lois, par-dessus les objets<sup>61</sup>. De l'autre, il ne pouvait concevoir une peinture totalement dépourvue de contact avec la nature et déclarait: « un tableau ne peut être un but unique, doit participer à la vie [...] il faut toujours avoir un sujet et surtout il faut, je crois, toujours garder un pied sur terre, ne pas perdre contact avec le monde des êtres et des choses »<sup>62</sup>.

Ses productions picturales étaient donc foncièrement de conception figurative mais pourtant se jouaient de la déliquescence des motifs figuraux

---

<sup>57</sup> Clément Greenberg. *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 246

<sup>58</sup> Clément Greenberg. Op Cit, p. 247

<sup>59</sup> Clement Greenberg. Op Cit, p. 248 et fiche Pierre Bonnard N°2 page 195

<sup>60</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 68

<sup>61</sup> Annotation rapportée par Antoine Terrasse. « *Les notes de Bonnard* ». *Bonnard*. Paris, centre Georges Pompidou, 1984, note du 2 Décembre 1935. p191

<sup>62</sup> Pierre Bonnard. In D. Chevalier et G. Diehl, « témoignages », dans le dossier « pour et contre l'art abstrait », cahier des amis de l'art, N° 11, 1947, p.57. Repris In Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 68

et des sujets qui disparaissaient ou se délitait dans la couleur-lumière. Sa peinture faisait montre d'un monde habité par une multitude d'êtres et de choses qui semblaient plus ou moins émerger perpétuellement d'une étendue chromatique tendant à l'abstraction. Greenberg en avait parfaitement conscience : « C'est à cette dernière phase [après 1915] que Bonnard doit sa réputation actuelle parmi ceux qui font profession de connaître et d'aimer la peinture pour elle-même, pour la poésie du médium immédiat, de la cuisine, de la texture, de la sensibilité manuelle. Et c'est précisément cette concentration sur tout cela, sur le jus et la matière, qui semble avoir conduit Bonnard à peindre de plus en plus abstraitement »<sup>63</sup>. Cependant, nous rappelle Georges Roque<sup>64</sup>, il serait vain de croire que le critique américain considérerait cet aspect de l'œuvre Bonnardienne comme constituant véritablement un critère décisif de l'esthétique « moderniste » puisque, nous dit le théoricien du « Modernism » : « L'abstractivité (*abstractness*) prise en elle-même n'a jamais été la mesure de la radicalité de l'art, car si tel était le cas, Magnasco aurait été plus innovateur que Delacroix. L'abstractivité des cubistes et la planéité de Matisse sont les symptômes d'une nouvelle vision de l'art, tandis que celle de Bonnard est une extension de la même vision que celle de Monet peignant ses nénuphars »<sup>65</sup>. Georges Roque pense à juste titre que, si l'artiste n'adhérait absolument pas aux aspirations de l'art abstrait, il existait en 1940, en Amérique comme en Europe, un certain consensus dans l'opinion publique quant à la relative inclinaison de l'œuvre de Bonnard vers l'abstraction<sup>66</sup>. Analysant les raisons de la défiance affichée par Bonnard à l'égard de la peinture abstraite, le critique écrit qu'entre autres, cela « tient à la conception de la peinture qui était celle de Bonnard, du moins après la crise de 1915 [...] » Nous partageons pleinement ce point de vue mais notre réflexion ne semble pas s'attacher véritablement au même raisonnement. Georges Roque renvoie son commentaire à une petite note griffonnée par le peintre sur une feuille de croquis : « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait – L'abstrait est un départ »<sup>67</sup> qu'il relie à une seconde note : « Le modèle qu'on a sous les yeux, et le modèle qu'on a dans la tête ». Et de conclure alors que le fait de privilégier « le modèle qu'on a dans la tête » comme s'y emploie Bonnard, c'est en quelque sorte considérer que « l'abstrait est un départ ». Notre raisonnement diffère quelque peu ! Certes, « le modèle qu'on a dans la tête » est, du fait qu'il

---

<sup>63</sup> Clement Greenberg, « *Review of an exhibition of Pierre Bonnard* », The Nation, 11 Janvier 1947 : article relatif à l'exposition en décembre/janvier 1946-47 à la Bignou Gallery, à New-York. Repris dans *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 119-120

<sup>64</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 65

<sup>65</sup> Clement Greenberg, « *Review of an exhibition of Pierre Bonnard* », The Nation, 11 Janvier 1947 : article relatif à l'exposition en décembre/janvier 1946-47 à la Bignou Gallery, à New-York. Repris dans *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 120

<sup>66</sup> Remarque : Pour une plus ample compréhension de cet état de fait, nous renvoyons notre lecteur à l'intégralité du commentaire de Georges Roque dans son livre : *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 65 à 74

<sup>67</sup> Document reproduit dans le catalogue de l'exposition *Bonnard dans sa lumière*, Saint Paul-de-Vence, Fondation Maegh, 1975, p.24



émane de la pensée, plus abstrait que le « modèle qu'on a sous les yeux »... encore nous faudrait-il considérer que, dans l'esprit de Bonnard, ce terme « Abstrait » renvoie effectivement à cette acception. Mais admettons cela ! De même, pouvons-nous supposer que, lors de l'acte de perception, « l'abstrait » est effectivement à l'origine du nœud de sensations multiples à partir duquel la conscience organise en un objet reconnaissable la pluralité des phénomènes sensibles émanant de la nature... Du coup, la note de Bonnard « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait » nous semble correspondre à une acception toute tournée vers des enjeux d'ordre perceptif. Et cela nous ne l'entendons pas autrement. Mais voilà ! Nous éprouvons, alors quelques difficultés à faire le lien avec les écrits de Greenberg qui introduisent précisément l'analyse réflexive de Georges Roque. En effet, dès les premières lignes, nous apprenons que le critique américain perçoit dans l'œuvre (et non dans l'esprit) de Bonnard « une concentration [...] sur le jus et la matière, qui semble [l'avoir] conduit à peindre de plus en plus abstraitement »<sup>68</sup>. Manifestement, l'adverbe employé par Greenberg se rapporte au « fait » pictural, c'est à dire à cette pratique par laquelle l'artiste réalise (physiquement) une œuvre plastique qui n'a pas pour finalité la représentation imagée d'objets réels. Mieux encore, le terme « Abstraitement » réfère à un type de peinture dont le but consiste précisément à s'affranchir de la fidélité à la réalité d'un modèle et à récuser toutes représentations des apparences visibles du monde extérieur : la peinture abstraite. Par conséquent l'acception du terme « abstrait » s'avère, dès lors, bien différente et nous avons le plus grand mal à saisir le sens que l'on doit accorder à ce terme dans le débat qui anime la pensée de Georges Roque...

Notre avis est que, visant en quelque sorte à justifier le consensus général qui tend à considérer la peinture de Bonnard comme encline à l'abstraction, le critique opère un rapprochement relativement contestable entre les deux annotations du peintre que nous avons fait figurer plus haut. Notre approche réflexive est toute autre du fait même que nous nous refusons à considérer la supposée valeur « abstraite » d'une œuvre picturale qui, malgré certaines apparences, laisse totalement de côté le débat inhérent à l'art abstrait. Bonnard lui-même, à cette époque, le dit avec insistance : « Le développement de l'abstraction parmi les jeunes peintres m'inquiète beaucoup. Il n'a pas de raison d'être [...] »<sup>69</sup>. Cela suffit, nous semble-t-il, à clore une fois pour toute la question d'une apparente inclinaison volontaire des œuvres du coloriste français vers les esthétiques picturales abstraites du moment : jugeant que « l'esprit occidental » ne se prête pas à l'art abstrait qu'il considère, à tort, comme le prés-carré de l'art oriental, l'artiste se

---

<sup>68</sup> Clement Greenberg, « *Review of an exhibition of Pierre Bonnard* », The Nation, 11 Janvier 1947 : article relatif à l'exposition en décembre/janvier 1946-47 à la Bignou Gallery, à New-York. Repris dans *The Collected Essays and criticism*, Vol. 2, Chicago et Londres, university of Chicago Press, 1986, p. 119-120

<sup>69</sup> Pierre Bonnard. In D. Chevalier et G. Diehl, « *Témoignages* », dans le dossier « *Pour et contre l'art abstrait* », cahier des amis de l'art, N° 11, 1947, p.57. Repris In Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 68

refuse à toute compromission<sup>70</sup>. Bonnard ne reconnaît aucunement dans son œuvre mature, une quelconque tendance à l'abstraction picturale !

Georges Roque en est d'ailleurs persuadé qui continue son propos en affirmant quelques lignes plus loin : « si Bonnard n'est pas un peintre abstrait, ni à ses yeux, ni aux nôtres aujourd'hui, il n'empêche qu'en affirmant que l'abstrait est un départ, il nous met sur une piste pour mieux comprendre que, dans les années 1940, de nombreuses conceptions de l'abstraction avaient cours, parallèles et différentes de l'art non objectif, à quoi nous avons fini par réduire l'art abstrait »<sup>71</sup>.

Mais alors, que doit-on penser des qualités « abstraites » que Greenberg, ou même André Lhote<sup>72</sup>, semblent repérer dans les toiles de Bonnard ? Doit-on considérer qu'elles sont véritablement avérées ? Bien entendu ! Nous ne pouvons le nier : l'œuvre mature de Bonnard est effectivement susceptible d'être perçue comme telle mais, c'est une vue de l'esprit qui incombe plus au regard critique des commentateurs de l'époque qu'à la volonté de l'artiste et au discours explicite de sa peinture. Il nous faut déplacer quelque peu notre esprit pour rendre plus saillant le point nodal à partir duquel l'œuvre Bonnardienne se révèle tout autre. Il nous faut interroger autrement la démarche de l'artiste, nous poser la question de son dessein, de sa profonde aspiration de peintre. Quel est le projet artistique auquel Bonnard destine sa production picturale ? Nous l'avons déjà formulé à plusieurs reprises dans la seconde partie de cet ouvrage: il vise à faire de la peinture figurative, non un objet de contemplation mais un événement visuel. Autrement dit, il cherche à faire de la toile peinte un symptôme pictural par lequel le spectateur est confronté, d'une manière ou d'une autre, à une apparition/disparition de la figure dans le magma chromatique ou du moins, qu'il soit en attente de ce phénomène d'épiphasis/aphanasis – nous y reviendrons plus loin dans notre chapitre sur l'approche chromatique et le traitement de la surface picturale. Bonnard, répétons-le, s'efforce de réaliser une peinture événementielle, un artefact plastique dans lequel et par lequel, le spectateur prend conscience véritablement de sa situation existentielle en rapport avec l'objet de sa vision. Ainsi chez Bonnard, « le modèle qu'on a dans la tête » est-il, constamment et irrémédiablement assujéti à la représentation figurée : objet de reconnaissance, intelligible et permanent, dont il faut tenir compte de façon intransigeante, nous semble-t-il, pour véritablement cerner l'intention picturale qui régit tout l'œuvre peint de cet artiste. De fait, sa production plastique ne peut-elle être véritablement appréhendée qu'en ses irrévocables tenants figuraux, ne peut-elle qu'ouvrir sur l'immédiateté de l'acte perceptif par lequel le spectateur reconnaît, ou croit reconnaître, un objet, une figure

---

<sup>70</sup> Remarque : précisons que Georges Roque ne se trompe pas lorsqu' il précise que les critiques formulées par Bonnard à l'encontre de l'art abstrait, reposent sur une mécompréhension et un malentendu : « Mécompréhension quand il en fait un art venu d'Orient [...] Malentendu, car le malheureux terme « abstrait » a donné lieu à bien des confusions [...] In Georges Roque. *La stratégie de Bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 69

<sup>71</sup> Ibidem, p. 69

<sup>72</sup> André Lhote : « En même temps qu'elles se saturent ainsi de tons toujours plus riches, ses œuvres s'orientent vers l'abstraction, c'est-à-dire vers la mise en évidence, aux dépens de la réalité immédiate, des valeurs les plus pures de la peinture » cité par Georges Roque In *La stratégie de bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 69

humaine ou simplement les prémices d'une subreptice apparition d'un feuillage ou d'un animal : « le modèle qu'on a dans la tête », est assurément, pour Bonnard celui qui incombe à la reconnaissance du monde extérieur auquel, par un laborieux travail raisonné de la couleur, il octroiera, sur la toile peinte la qualité phénoménale d'une perpétuelle épiphanie. Et de surcroît, celle-ci ne se laisse, dans le regard du spectateur, que difficilement assujettir aux apparences. Nous considérons que c'est très précisément là que réside l'un des nœuds poétiques de l'œuvre de cet artiste profondément figuratif : c'est dans la façon étrange avec laquelle semble être présent et absent à la fois le monde extérieur qui sert de modèle au peintre, qu'il faut s'attendre à rencontrer la pensée de Bonnard. Cette peinture se veut en somme la double postulation de l'immédiat et de l'intellect ; et cela nous semble intrinsèquement partagé par l'œuvre de Morandi. Cependant, précisons, pour l'instant, que « l'immédiat » ne réside pas pour Bonnard en ce lieu et ce temps de création, qui fonde le rapport du peintre au modèle (comme chez Morandi qui installe méthodiquement ses objets-modèles pour en capter la compénétration lumière-espace-volume) mais dans un temps et un lieu différé : celui de la toile peinte d'après mémoire, à partir du « disegno », lequel effectivement participe de la captation de la présence du monde. Rappelons que pour Bonnard « le dessin est sensation, la couleur raisonnement »<sup>73</sup> parce que le premier participe de l'enregistrement immédiat des occurrences réelles plurielles alors que la seconde n'intervient qu'après-coup, dans l'anaphore, pour réitérer en quelque sorte la manière dont est apparue le modèle naturel au peintre. C'est dans ce sens que nous entendons les termes écrits par Bonnard et rapportés par Georges Roque : « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait – L'abstrait est un départ. » pourrait vouloir dire « s'en tenir en fin de compte à l'enregistrement des premiers événements sensibles immédiatement perçus révélant la présence de la nature, chercher à saisir l'immanence sensible des motifs figuraux et leurs flux épiphaniques sans pour autant pousser la perception originelle jusqu'à disséquer chacun des éléments formels qui les composent et les rendent intelligibles à l'esprit »...

Résumons-nous : Bonnard n'aspire aucunement à l'abstraction, son travail pictural reste totalement étranger à l'art abstrait, non dans la forme mais dans le fond ! Sa peinture nous révèle, entre autre, sa véritable nature par la manifestation tangible de ses épiphanies figurales, mais aussi, nous le verrons plus loin, par ses états contradictoires d'achèvement et d'inachèvement, d'enfouissement et d'affleurement, de déliquescence et de suggestion formelle des motifs figuraux émanant du traitement de la surface chromatique... De là découle, à notre avis, cette impression générale par laquelle il semble que Bonnard ait été « conduit à peindre de plus en plus abstraitement »<sup>74</sup> et qui fonde l'ambiguïté native de sa peinture à l'égard des enjeux artistiques prônés par les avant-gardes modernes.

---

<sup>73</sup> Pierre Bonnard. in *Couleur de Bonnard*, Verve, Paris, 1947, N°17-18, non paginé et la présentation des « *Observations sur la peinture* » de P. Bonnard par Antoine Terrasse in *Bonnard*, Ed Dominique Bozo, Gérard Régnier, Paris, Musée national d'art moderne, 1984, p177-178)

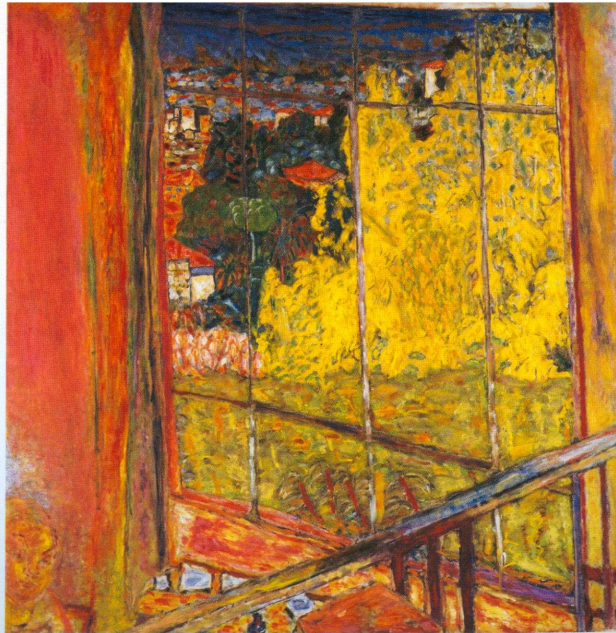
<sup>74</sup> Clement Greenberg, « *Review of an exhibition of Pierre Bonnard* », The Nation, 11 Janvier 1947 : article relatif à l'exposition en décembre/janvier 1946-47 à la Bignon

Voyons, à présent, le cas de l'œuvre de Giorgio Morandi, dont la trajectoire semble suivre ce même dessein ambigu, à la fois louée par certains pour ses qualités « avant-gardistes » et ignorée par d'autres qui lui conférèrent des relents de tradition picturale exsangue de toute légitimité moderne.

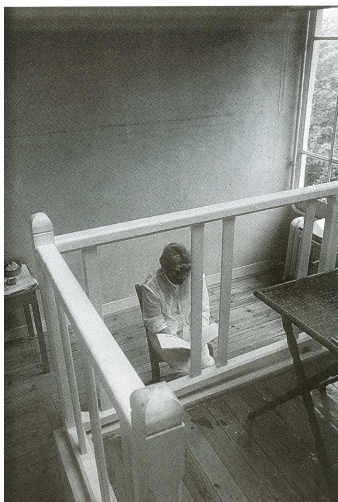
## Fiche Pierre Bonnard N°24



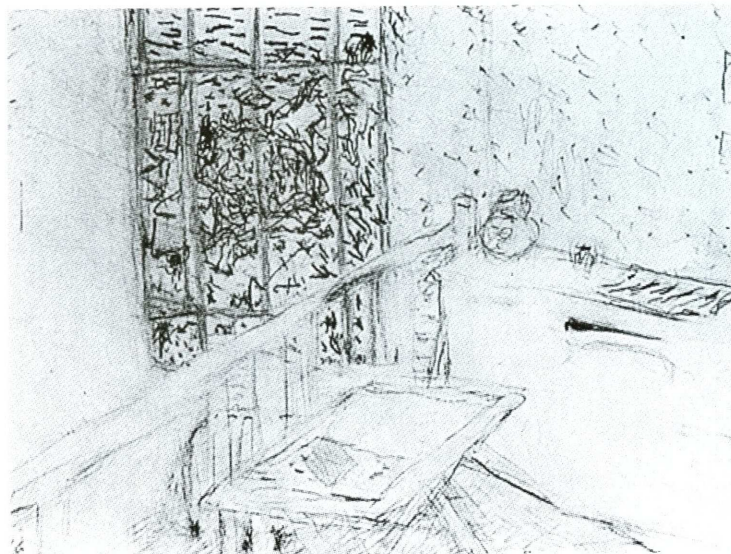
Etude pour L'atelier au mimosas. 1938-39.  
Crayon sur papier. 15,5x16,3 cm.  
MNAM. Centre Pompidou, Paris.



L'atelier au mimosa. 1939-46. Huile sur toile. 125x125 cm.  
Coll. Charles Terrasse. Dauberville cat. 1677.



Photographie de l'atelier au Cannet.  
Photo sargy Mann et tom Espley 1983



Croquis. L'atelier de l'artiste au cannet. Villa Le Bosquet. Vers 1932.  
Crayon sur papier. coll. privée



## Fiche Documents divers N°43

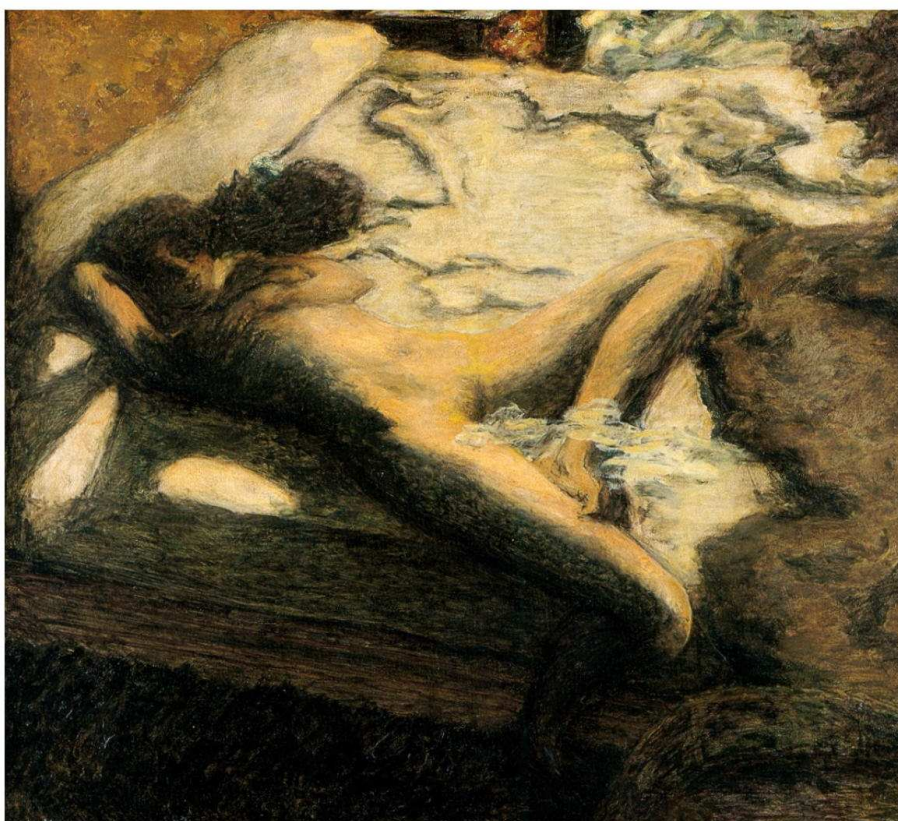


Claude MONET: Les nymphéas: Le nuages. Huile sur toile. 200x1275 cm.  
Musée de l'Orangerie, Les Tuileries, salle N°1, Paris.



Claude MONET: Les nymphéas: Le matin clair aux saules. Huile sur toile. 200x1275 cm.  
Musée de l'Orangerie, Les Tuileries, salle N°2, Paris.

## fiche Pierre BONNARD N° 9



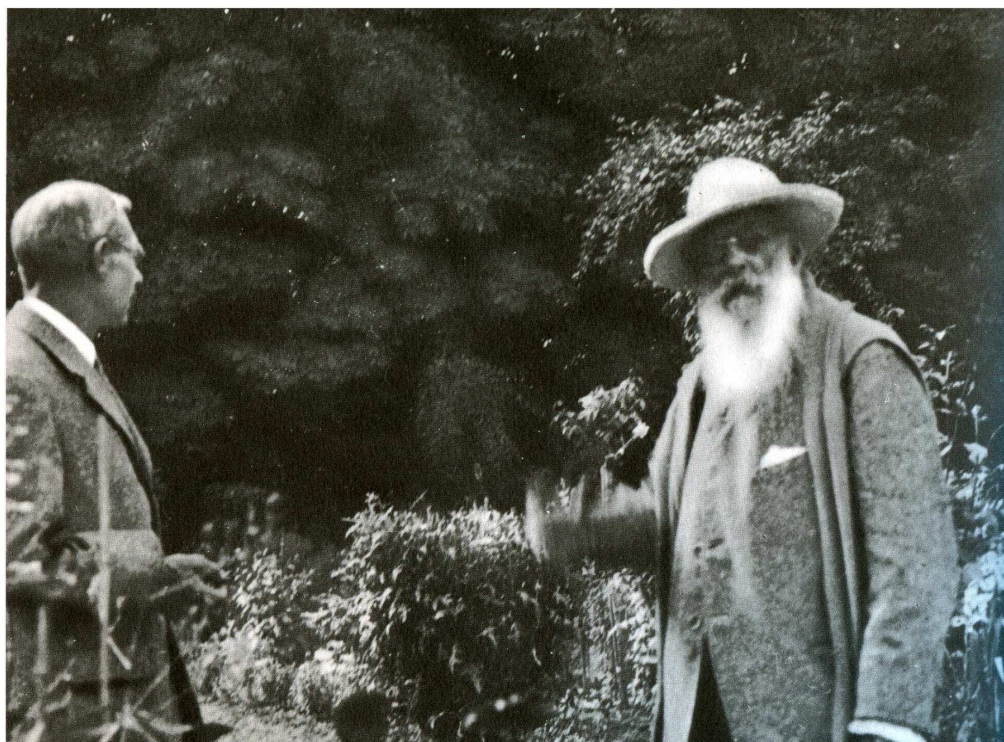
L'indolente ou Femme assoupie sur un lit. 1899. Huile sur toile. 96x105 cm. MNAM. Musée d'Orsay, Paris. Dauberville cat. 219



Photographies: Marthe et Pierre Bonnard dans le jardin de Montval. 1900-1901. Musée d'Orsay.



## Fiche Document divers N°25



Pierre BONNARD et Claude MONET à Giverny, près du Bassin aux Nymphéas. 1926.  
Photographie. Reine-Thadée Natanson. Coll. particulière

Pierre BONNARD dans son atelier.  
Villa "Le Bosquet", Le Cannet-sur-Mer. 1945  
Photographie Brassäi.

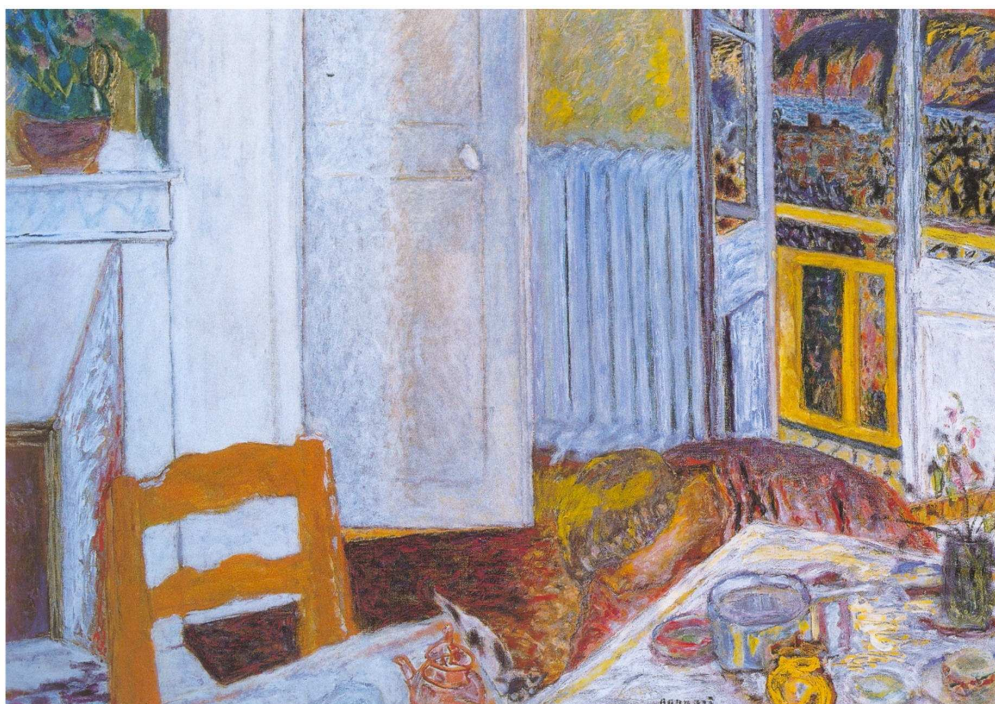


Photographies tirées de:

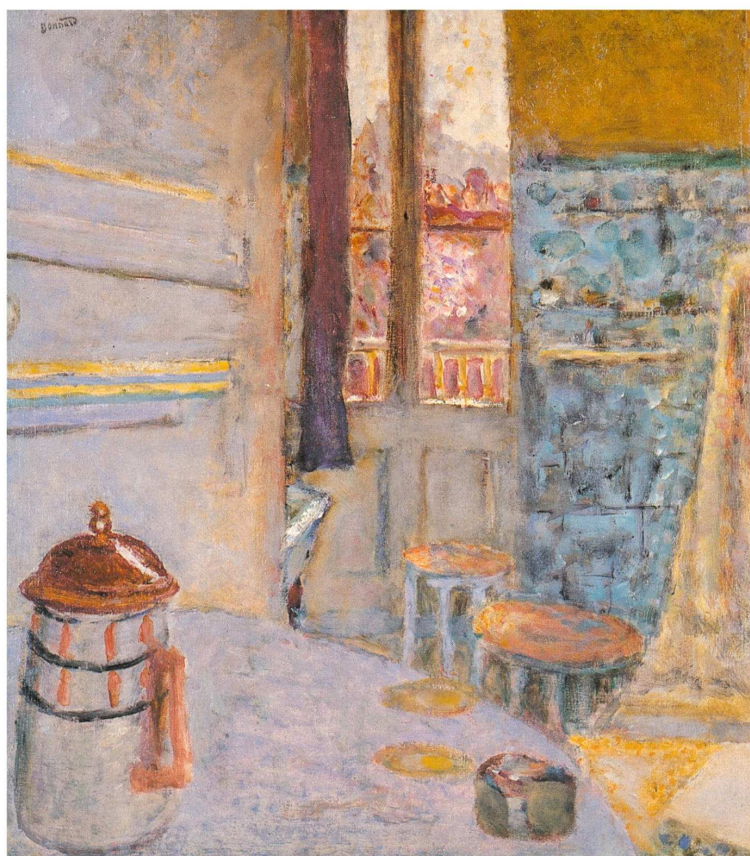
- Pierre Bonnard, l'oeuvre d'art, un arrêt du temps. Catalogue de la rétrospective. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 2 février-7 mai 2006. Paris, Ed musées/Ludion, 2006, pp 288 et 300
- Antoine Terrasse, Pierre Bonnard, Paris, NRF Gallimard, 1967 pp 185 et 186



## Fiche Pierre Bonnard N°37



Intérieur blanc (le Cannet). 1932. Huile sur toile. 109x162 cm. Coll. Musée de Grenoble. Dauberville cat.1497



La cafetière 1937. Huile sur toile. 67x60 cm.  
Coll. particulière, USA. Dauberville cat.1557



## Fiche Giorgio MORANDI N°3



Nature morte. (détail). 1914. Huile sur toile. 73x64,5 cm.  
Coll. privée, Milan. Vitali cat. 13



Nature morte. 1914.  
Huile sur toile. 102x40 cm.  
Coll. MNAM. Paris. Vitali cat. 18



## 1.2- Giorgio Morandi : la récurrence thématique.

Voyons, à présent, le cas de l'œuvre de Giorgio Morandi, dont la trajectoire semble suivre ce même dessein ambigu, suscitant tout au long de sa carrière, une extraordinaire diversité d'opinion parmi la critique artistique. Cependant, si l'œuvre de Bonnard put susciter clairement de l'hostilité, si l'artiste français fut très souvent décrié de son vivant, et par ailleurs de manière très virulente, l'œuvre de Morandi fut plutôt bien accueillie par la critique artistique de son temps, du moins en son pays natal. Elle ne trouva au pire qu'une forme d'indifférence dans les milieux initiés de l'art moderne. Est-ce parce que « son art, s'il est indéniablement né de l'expérience particulière d'un individu, est dépourvu d'idéologie et de programme »<sup>1</sup> ? Nous ne le pensons pas, du moins cela ne nous semble pas suffire à justifier le fait que Morandi jouira très tôt de la faveur des milieux avant-gardistes italiens et qu'à la suite de l'attribution du prix de peinture à la Biennale de Venise en 1948, ses œuvres furent accueillies dans de prestigieuses rétrospectives en Europe du Nord et aux Etats Unis...

Il serait pour le moins expéditif de solder ainsi le consensus social dont a pu jouir l'artiste piémontais tout au long de sa carrière en Italie. Nous croyons qu'il faut, pour rendre compte objectivement de la notoriété précoce de Morandi dans son pays et de la renommée internationale que son œuvre tout autant que sa démarche créative allait susciter après la seconde guerre mondiale, dans les milieux artistiques avisés aux Etats Unis et en Europe du Nord, considérer non seulement les qualités indéniables de l'œuvre accomplie mais nécessairement replacer la recherche picturale de cet artiste dans les contextes socio-historiques de l'époque. Nous avons introduit ce présent ouvrage en avisant notre lecteur du fait que nous considérons l'œuvre d'art comme une arborescence identitaire complexe faisant appel à l'ensemble des ressources et des moyens développés par l'artiste pour élargir toujours davantage son appréhension, son entendement du réel. De fait, l'œuvre d'art visant à solliciter l'Empan humain, on se doit de reconsidérer tout à la fois les aspirations profondes de l'individu, les intentions explicites de l'artiste mais aussi les contextes socioculturels et les événements historiques qui ont pu entraîner une évolution sensible de sa démarche picturale. De même, nous devons retenir les éventuelles crises psychologiques qui ont nécessairement infléchi la recherche du peintre et modelé momentanément une part de sa personnalité et de sa conception plastique.

Bien que cela outrepassse les limites de notre étude théorique, nous allons donc rappeler ici tout un ensemble de données sociales, culturelles, historiques ou propres au tempérament de l'artiste piémontais, pour pouvoir établir, ne serait-ce que partiellement, une certaine vérité quant à l'image qui

---

<sup>1</sup> Karen Wilkin, *Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Ed. Hazan, 2007, p19

put être celle de Morandi auprès de l'opinion publique d'alors, dans son pays et ailleurs. Ayant abordé les éléments autobiographiques de la vie du peintre tout au long de la seconde partie de cet ouvrage, nous nous efforcerons ici de ne retenir seulement que l'essentiel et de restituer pêle-mêle tout un faisceau d'éléments contextuels, psychologiques et artistiques ayant pu contribuer directement ou indirectement à l'évolution et à la reconnaissance de l'œuvre du peintre de Bologne. Nous développerons ensuite notre réflexion pour mieux saisir ce qui pourrait constituer le sens ou le nœud sémantique de l'œuvre et de la démarche de cet artiste tout au long de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Rappelons tout d'abord les faits historiques : l'Italie vit successivement aux heures sombres de la guerre de 1914-1918, de la montée en puissance du parti fasciste et du déclenchement de la seconde guerre mondiale... Des temps historiques profondément troublés qui firent le lit d'un nationalisme xénophobe et furent aussi le ferment d'un renouveau de « l'esprit italien » ; esprit rénovateur tant socialement qu'artistiquement, défendant les valeurs patriotiques et traditionnalistes mais aussi les innovations modernes et avant-gardistes dans la mesure où elles servaient la « cause nationale » : une volonté politique, donc, par laquelle l'état italien entretenait le culte d'une grande nation riche de sa prestigieuse tradition artistique Renaissance et novatrice par les audaces des avant-gardes modernes et du « Novecento Italiano »... Des faits biographiques à présents : Morandi fut appelé sous les drapeaux durant l'année 1915. Cette expérience militaire fut la cause d'une crise psychologique sans précédent qui plongea le peintre bolognais durant de nombreux mois dans un état dépressif, lequel eut sans nul doute des conséquences sur sa création<sup>2</sup>. Il collabora, nous l'avons abordé dans la partie précédente, aux recherches de la « Scuola Metafisica » auprès de son ami Carlo Carrà qui l'y introduisit. Avant cela, il avait participé aux premières expositions « futuristes ». Par la suite, il attirera l'attention du mouvement « Novecento italiano » et de « Strapaese » (qui signifie littéralement : « Ultrapays »)... Bref de toute évidence Morandi n'était pas coupé du milieu de l'art contemporain italien de l'époque et y était même relativement bien perçu. Cependant toute sa vie, il optera pour une existence qu'il souhaitait à l'écart des mouvances de l'art d'avant-garde. Il préférerait mener une carrière artistique paisible, loin des mondanités et du chahut de la vie moderne pour lesquels il n'avait ni aversion ni penchant particulier. Il aspirait tout simplement, et le plus naturellement du monde à la quiétude et à la tranquillité de la vie provinciale, vivant relativement retiré de l'effervescence des sphères artistiques contemporaines, sans pour autant se couper des milieux critiques et littéraires. Il collabora d'ailleurs à un certain nombre de revues et entretint des relations amicales et professionnelles avec de nombreuses personnalités intellectuelles de la péninsule. Il avait simplement régler son existence autour de son art, préférant les temps de méditation, ses promenades bien réglées et ses temps de travail prolongé dans son atelier-chambre de la maison familiale de la Via Fondazza à

---

<sup>2</sup> Remarque : Concernant les éléments biographiques de la carrière de Giorgio Morandi, nous renvoyons notre lecteur aux commentaires que nous avons formulés au chapitre « Les années d'apprentissage et les influences », pages 141 à 164, livre 1.

Bologne ou en villégiature à Grimazza ou Roffeno. Précisons aussi qu'il ne voyagera que très peu hors des frontières de l'Italie et ne quittera sa ville natale que pour de courts séjours à Venise, Rome ou Florence à l'occasion d'importants événements artistiques contemporains et pour y étudier les chefs-d'œuvre de l'art de la Renaissance. C'était un homme d'une grande modestie et d'une véritable érudition qu'il entretenait pour une large part grâce aux lectures de revues et de livres d'art qu'il affectionnait tout particulièrement<sup>3</sup>. Mais, au-delà de toutes ces considérations d'ordre sociologique, psychologique et historique, nous devons insister sur le fait que les intérêts artistiques singuliers qui commandaient à l'œuvre de cet artiste ne l'autorisaient pas à rendre plus sociale, plus mondaine sa carrière artistique. Ils impliquaient inexorablement que l'artiste cherchât à recouvrer la sérénité nécessaire à sa lente et pénétrante contemplation méditative de ses objets-modèles. Il s'imposait une forme d'isolement, une nécessité de préserver intacte dans le silence et la solitude de l'atelier l'étrangeté atemporelle de ces pots, de ces bols et de ces bouteilles hissés au rang de principaux protagonistes de l'expérience picturale. « c'était en fait des objets humbles, nous dit Franco Solmi, jamais hors d'usage pour la conscience qui s'agrippait aux ultimes présences non contaminées par un univers qui se défaisait [...] C'était une réalité de la mémoire que Morandi opposait, dans ses ordres « éternels », à celle des désordres humains, à l'histoire qui se faisait, dans le bien et dans le mal, sur les places d'Italie »<sup>4</sup>. C'est en ce sens précisément que nous apparaît essentiel le fait de considérer cet attirail de brocanteur, cette discrète collection d'objets banals comme relevant d'une nécessité psychologique par laquelle Morandi se fermait au présent. Ou tout du moins, nous faut-il considérer l'acte par lequel ils sont pourvus au rang de modèle comme une façon de « conserver vivante dans sa légitimité esthétique une idée qui n'a pas de pendant dans la société concrète »<sup>5</sup> et qui permettait à l'artiste de fixer dans l'œuvre à venir des formes intemporelles, consommant indubitablement leur séparation des occurrences du présent... Nous voilà donc devant tout un ensemble de données biographiques, sociopolitiques et historiques complexes qui semble avoir contribué à l'évolution de l'image du peintre auprès de ses contemporains et donnait un sens bien plus porteur, nous semble-t-il, à son œuvre ; sens qui diffère pleinement de celui auquel pourrait donner lieu a priori la remarquable monotonie de ces natures mortes, de ces sériations « à l'infini » de modestes objets usuels , parfaitement identifiables et dépeints dans leur plus simple appareil. En effet, nous pourrions, si nous n'y prêtons pas cas, ou si nous engageons vis-à-vis de l'œuvre peinte de Morandi, un regard trop pressé, peu

---

<sup>3</sup> Remarque : une étude précise a été faite au sujet des ouvrages qui furent retrouvés dans l'atelier-chambre du peintre après son décès. Ce texte intitulé « *La biblioteca di Morandi* », est écrit par Laurenza Selleri et incéré dans le « *Catalogo generale di Museo Morandi* » en pages 49 à 75. Il rend compte des goûts tant littéraires qu'artistiques du maître de la nature morte de Bologne.

<sup>4</sup> Franco Solmi, « *la peinture de Morandi : un lieu de l'infini* » in *Morandi*, Milan, Mazzotta, 1987, p 19

<sup>5</sup> Ibidem

enclin à y chercher sa réelle profondeur humaniste, n'y déceler que le travail accompli d'un artiste à la respectabilité provinciale bien établie et dont le but, en somme, pourrait se résumer à l'élaboration d'une peinture purement contemplative. Nous pourrions juger la démarche du peintre comme pleine d'une simplicité existentielle dont elle ne chercherait en outre qu'à rendre témoignage. Mais ne nous trompons pas ! L'œuvre de Morandi est d'une toute autre nature, vise d'autres finalités, s'avère à bien des égards plus complexe et insaisissable... C'est là sa première qualité : inclassable, elle semble relever à la fois d'un esprit profondément et continument tourné vers la modernité et d'une volonté tout aussi tenace, d'une exigence toute aussi passionnée de conserver le souvenir vivace des peintres de « la grande tradition italienne » : « la seule forme de peinture qui ait continué à m'intéresser sans cesse à partir de 1910, a été celle représentée, avant tout, par certains maîtres de la Renaissance italienne, et je pense là surtout à Giotto, Paolo Uccello, Masaccio et Piero della Francesca, mais aussi par l'art de Cézanne, Seurat et des premiers cubistes. »<sup>6</sup>

En énumérant ainsi ce faisceau d'éléments biographiques et contextuels relatif à la carrière de Morandi, notre lecteur pourrait, à juste titre, se demander où nous souhaitons en venir – d'autant que ces informations ont pour la plupart déjà fait l'objet de commentaires dans la seconde partie de cet ouvrage. Que cherchons-nous exactement à dire ? Et bien nous ne voulons seulement qu'insister sur le fait que l'approche sémantique de l'œuvre de cet artiste ne peut reposer sur la simple analyse des sujets qui furent tout au long de sa carrière les motifs récurrents de sa pratique picturale. Nous ne pouvons pas réduire le sens de sa peinture à une sériation infinie d'objets divers et nous résoudre à considérer que ce peintre – qui confessait par ailleurs ne pas savoir pourquoi il peignait comme cela, avait produit une œuvre dont l'ambition aurait été de représenter au travers des thèmes de ses natures mortes, l'existence paisible et douce de terres piémontaises...une œuvre évocatrice, par conséquent, à forte connotation régionaliste, opérant précisément par le biais de ces ustensiles et contenants humbles et si communs dans l'Emilie contemporaine de l'époque – c'est d'ailleurs précisément de cette façon que l'état souverainiste fasciste considéra dès les années 1930 le travail du peintre bolognais.

Non ! L'œuvre de Morandi ne peut se résumer à cette vision et se suffire d'un sens qui marquerait sa peinture du sceau d'un autre temps<sup>7</sup>... Notre avis est celui-ci : Morandi fait « fi » d'une peinture aux prises avec son temps : il n'éprouve guère le besoin d'inscrire son travail par rapport aux idéaux de l'époque et sa peinture ne veut nullement témoigner ou s'inscrire par rapport aux événements et aux drames de son temps. De même il

---

<sup>6</sup> Morandi, propos recueillis par Edouard Roditi : « *Entretien avec Georges Morandi* » In Karen Wilkin, *Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Ed. Hazan, 2007, p145

<sup>7</sup> Remarque : même s'il est incontestable de reconnaître qu'il y avait bien dans les années 1920 à 1944, une volonté étatique de promouvoir, en Italie (par l'intermédiaire des mouvances Strapaese et Novecento) les créations artistiques susceptibles de satisfaire à un régionalisme patriotique exacerbé.

n'adhère pas à une conception de la peinture qui se voudrait, par le truchement des sujets qu'elle représenterait, l'évocation des modes et des usages de la vie provinciale d'alors... Du temps, dirons-nous, il y en a dans l'œuvre de cet artiste ! Le temps est même au cœur du débat artistique Morandien, tant dans ses phases préliminaires et la transposition picturale, que dans l'objet pictural ainsi créé et offert à notre perception... le temps habite l'œuvre de Morandi mais ce n'est pas un temps qui verse au nostalgique ou porte indéfectiblement une mémoire<sup>8</sup>. Si le temps est en jeu dans la peinture du maître de la nature morte Bolognais, il n'est pas seulement dans l'ordre de la représentation : il imprègne tout à la fois le processus opératoire par lequel Morandi parvient à son dessein, le microcosme de sa chambre-atelier où naissent toutes ses « vies silencieuses »<sup>9</sup> mais aussi sur la toile elle-même qui ne se laisse voir que dans l'instant élargi d'un regard patient et soutenu. « Objets ensommeillés plutôt que natures mortes, présences silencieuses qui accompagnent et meublent son atelier, ces horloges telluriques sur lesquelles le temps glisse sans bruit lui sont aussi nécessaires que les livres et les accessoires conventuels qu'on trouve dans la cellule ou le cabinet du savant, du moine ou de l'érudit ». <sup>10</sup> Ils sont ce par quoi, à force de méditation contemplative et d'observation acharnée, à force de labeur tout aussi appliqué que patient de la matière picturale, Morandi inscrit le temps dans son œuvre... Un temps qui réfère à celui de la perception, de la lente et rigoureuse scrutation du visible, un temps irrémédiablement nécessaire au regard pour que le monde réel s'ouvre dans l'accomplissement de l'expérience de vision. Cependant précisons dès à présent que « l'art de Morandi ne relève pas plus du projet des impressionnistes qui était de saisir un moment par une ombre, par un éclairage, par une densité lumineuse, par un effet optique, par un jeu de complémentaires où l'œil opère la fusion de ce qui vient d'avoir lieu et de ce qui va venir, que du projet d'un art moderne livré, lui, aux processus du « tempus mortuorum », au temps mécanisé des rouages technologiques qu'il s'efforcerait grossièrement d'imiter. Le temps, Morandi ne le saisit ni ne le décompte. Il en rend sensible la présence ; mieux, il en fait la substance de

---

<sup>8</sup> Remarque : nous faisons allusion tout à la fois à la manière avec laquelle le gouvernement italien de l'époque et ses organes de propagande considéraient l'œuvre de Morandi ainsi qu'aux nombreux commentaires critiques de l'époque qui virent dans l'œuvre de ce dernier des relents régionalistes et une tendance à des procédures techniques traditionnelles. Pour ne prendre qu'un exemple de littérature qui pouvait porter à confusion dans le contexte trouble de l'époque, nous rapporterons les propos de Virgilio Guzzi qui écrivait en 1939 au sujet de l'œuvre de Morandi : « Cette mélancolie des choses, ce goût de la solitude, cette nostalgie d'un monde ancien ». Cité par Fabrizio D'Amico. *Morandi*, Milan, 5 continents Edition, 2004, p 73

<sup>9</sup> Remarque : Nous faisons référence ici à la « vita silente », terme créé par De Chirico, qui désignait la nature morte et lui semblait mieux convenir à ce genre pictural parce qu'il renvoyait à « la voix lointaine des choses qui nous invitent à entrer en contact avec elles derrière le paravent inexorable de la matière » In Giorgio de Chirico, « *Il meccanismo del pensiero* », Turin, 1985 rapporté par Renato Miracco, *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie, 1912-1962*. Milan, Ed. Gabriele Mazzotta, 2005, p 15

<sup>10</sup> Jean Clair. « *Le sablier de Morandi* », Texte de 1987. In *Giorgio Morandi*. Milan, ed. Mazzotta, 1987, p 26



son art. »<sup>11</sup> Nous reviendrons très vite sur ce point mais avant cela, finissons de régler définitivement la question de l'ambiguïté que l'œuvre de Morandi semble entretenir aux yeux de ses contemporains. Revenons sur les divers moments de la carrière du peintre bolognais qui contribuèrent à véhiculer dans l'opinion l'image d'un homme solitaire, indépendant et peu enclin à partager dans la durée les idéaux et les préceptes des différents mouvements d'Avant-garde modernes qu'il a pu côtoyer. Nous avons déjà rapporté dans la partie précédente que son nom fut associé un court instant au groupe futuriste, notamment lors de l'exposition, en mars 1914 des « dissidents » à l'hôtel Baglioli de Bologne puis à la grande exposition sécessionniste romaine « *Giovani Futuristi* » ou « *prima esposizione libera futurista* » en avril-mai de la même année. Or, à notre avis, sa production picturale d'alors n'avait rien qui puisse renvoyer à l'esthétique futuriste et aux principes de la ligne-force et de la représentation de la simultanéité préconisés par Umberto Boccioni. Les peintures de Morandi étaient inspirées par les premiers cubistes et donc empreintes de la « leçon » cézannienne. Par conséquent, nous croyons que des toiles telles que les deux « *Natures mortes* »<sup>12</sup> (Vitali cat. 13 et Cat.18) de 1914, qui furent exposées à l'hôtel Baglioli durant l'exposition des « Sécessionnistes »<sup>13</sup> puis à celle des « *Giovani Futuristi* » de Rome ne puissent s'inscrire autrement qu'en faux par rapport aux théories prônées par le Futurisme. En effet, par la voix d'un de ses chef de file Umberto Boccioni la peinture futuriste s'opposait ouvertement aux thèses cubistes et Cézannienne. Il écrivait : « nous interprétons la nature en reproduisant sur la toile les objets comme principe et prolongement des rythmes que ces mêmes objets transmettent à notre sensibilité »<sup>14</sup> ou encore ce texte polémique datant précisément de 1914 et issu de « *Pittura Scultura Futurista* », dans lequel il n'a de cesse d'opposer ouvertement la posture futuriste à celle de Cézanne et aux conceptions picturales des premiers cubistes parisiens : « Cézanne, dans une lettre à Emile Bernard, disait que « l'œil devient concentrique à force de regarder et de travailler ; je veux dire que dans une orange, une pomme, une tasse, une tête il est un point culminant et que ce point est toujours plus proche de notre œil. Les bords des objets fuient vers un centre situé à notre horizon [...] » Pour nous Futuristes, en concevant l'objet du dedans, c'est-à-dire en

---

<sup>11</sup> Jean Clair, *Op cit.*, p 25

<sup>12</sup> Voir fiche Morandi N°3 page 398

<sup>13</sup> Remarque : précisons que ce terme fut employé par la critique de l'époque pour qualifier les cinquante œuvres exposées le 21 et 22 mars 1914, à l'hôtel Baglioli de Bologne. Cet ensemble de peintures et de sculptures fut réalisé par cinq artistes tout aussi différents que Morandi, Licini, Mario Bacchelli, Severo Pozzati et Giacomo Vespignani. Pour le public de la vieille cité piémontaise, cette manifestation fut considérée comme « Futuriste » du fait qu'elle représentait de nouvelles perspectives artistiques dans le milieu passionné mais provincial de Bologne des années 1910. Pour autant, ces œuvres ne réfèrent ni à l'esthétique du Futurisme affirmée dès 1910-1912 ni à nuls autres canons stylistiques et prédéterminés de l'époque.

<sup>14</sup> Umberto Boccioni, préface du catalogue de la *Première exposition futuriste* à Paris, galerie Bernheim, 5 décembre 1912, non paginé.

le vivant, nous restituerons son expansion, sa force, sa manifestation, qui simultanément créeront son rapport avec l'environnement, et donc nous affirmons le contraire de ce que dit Cézanne : les bords de l'objet fuient vers une périphérie (environnante) dont nous sommes le centre »<sup>15</sup>. Ainsi les artistes futuristes sont-ils en désaccord avec la pensée Cézannienne et le commentaire de Boccioni suffit à nous convaincre de la paradoxale et momentanée adhésion de Morandi aux thèses futuristes : le peintre piémontais étant tout particulièrement influencé à cette époque par l'œuvre de Cézanne et les peintures cubistes de Braque et Picasso, s'impliquait au sein des manifestations futuristes, lesquelles commandaient à des fondements idéologiques et artistiques avérés antinomiques avec la conception cézannienne de la peinture... Situation ambiguë donc, qui fut de toute évidence de courte durée mais éclairait déjà le positionnement artistique singulier de Morandi: « Déjà du temps où j'étais inscrit aux cours [de l'Académie des Beaux Arts de Bologne], nous dit l'artiste, j'écoutais avec enthousiasme et intérêt le discours démolisseur des Futuristes : l'orientation de la peinture en Italie à cette époque me paraissait trop plate et encombrante. Moi aussi, comme tant de jeunes gens de bonne volonté, je sentais la nécessité d'une rénovation complète de l'ambiance artistique italienne. Cette adhésion initiale [aux thèses futuristes] n'est pas allée au-delà d'une participation à la première exposition « *Giovani Futuristi* » chez Sprovieri à Rome. Mais je me suis rendu compte que les nouvelles idées esthétiques répondaient encore moins que les anciennes aux exigences de mon esprit »<sup>16</sup>.

Si, depuis longtemps, il n'y a plus de doute quant aux intentions et à la pensée de Morandi sur son hypothétique adhésion aux préceptes futuristes, son travail en 1914 était perçu par certaines élites artistiques comme pouvant relever de cette tendance avant-gardiste italienne... ce qui de toute évidence entraînait une compréhension toute autre de sa peinture.

De même, devons-nous rappeler la position toute singulière du peintre de Bologne lorsqu'en 1918-1919, il rejoint par l'entremise de son ami et ex-futuriste Carlo Carrà, le groupe de la « *scuola Metafisica* ». Là encore, il est aux avant-gardes de l'art moderne en Italie mais sa pratique picturale n'adhère pas véritablement aux prédicats de la peinture métaphysique définis par Carrà et De Chirico. Toutefois, il est accueilli au sein du groupe en des termes élogieux dans la mesure où les apparences formelles de sa peinture satisfont « l'esprit métaphysique ». Voici ce qu'en dit Giorgio de Chirico : « Il cherche à tout retrouver et à tout créer tout seul ; il broie patiemment les couleurs, il prépare ses toiles, il regarde autour de lui les objets qui l'entourent, de la miche de pain sacrée, sombre et traversée de crevasses comme un rocher séculaire, jusqu'à la forme limpide des verres et

---

<sup>15</sup> Umberto Boccioni, *Pittura Scultura futurista*, Edizione futurista di poesia, Milan, 1914 rapporté par Renato Miracco, *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie 1912-1962*, Milan, Ed. Mazzotta, 2005, p 16 et 17

<sup>16</sup> Morandi. Notice autobiographique parue dans « L'Assalto » en 1928. In Claudia Gian Ferrari, « Morandi et le Novecento italien », *Giorgio Morandi*, catalogue exposition, Fondation Dina Vienny/musée Maillol, 1996, p 73 et 74.

des bouteilles. Il regarde un groupe d'objets sur une table, avec la même émotion qui soulevait le cœur d'un voyageur, dans la Grèce antique, lorsqu'il voyait des bois, des vallées et des monts qu'on croyait habités par de très belles et étranges divinités. Il regarde avec l'œil d'un homme qui croit, et la structure cachée des choses, mortes pour nous, parce qu'immobile lui apparaît sous son aspect le plus consolant : sous son aspect éternel. Il participe aussi de ce vaste lyrisme créé par le dernier art profond de l'Europe : la métaphysique des objets les plus communs. De ces objets que l'habitude a rendu pour nous si communs que, malgré toute notre expérience du mystère des apparences, nous regardons souvent avec l'œil de l'homme qui regarde et ne sait pas. Ce n'est pas pour rien qu'Héraclite d'Ephèse a dit que la nature était remplie d'esprits. Dans sa vieille ville de Bologne, Morandi chante ainsi, à la manière italienne, le chant des bons artisans de l'Europe [...] »<sup>17</sup>. Ainsi, pour De Chirico, le peintre de la nature morte piémontais est un homme de métier dont la recherche picturale rigoureuse réfère à la tradition antique. Sa démarche artistique vise à approfondir de l'intérieur la réalité quotidienne par un processus de connaissance qui s'avère en quelque sorte une introduction à la lecture métaphysique de l'objet commun<sup>18</sup>. Morandi était donc encore une fois considéré comme un acteur prépondérant de l'art d'avant-garde italien alors même que son travail ne se voulait pas conforme aux principes de suggestion énigmatique et fantastique propres au lyrisme métaphysique. Son discours refusait par ailleurs de reconnaître à ses objets et mannequins une quelconque orientation métaphorique ou symbolique : « [...] mes quelques toiles de l'époque demeurent des natures mortes où je n'ai jamais eu l'intention de suggérer des arrière-pensées métaphysiques, littéraires, psychologiques ou surréalistes. Mes bustes pour modistes sont tout bonnement des objets que je n'ai pas choisis pour être, dans mes toiles, des représentants symboliques de personnages humains ou, comme dans les toiles de Chirico, de personnages légendaires ou mythiques. D'ailleurs les titres que j'ai choisis pour ces toiles restent très anodins, comme pour éviter de suggérer ce genre d'arrière-pensées : Nature morte, fleurs, paysage. Il n'y a rien, là, qui puisse suggérer quoi que ce soit d'étrange ou d'irréel »<sup>19</sup> Ainsi

---

<sup>17</sup> Claudia Gian Ferrari, « *Morandi et le Novecento* », *Giorgio Morandi*, Fondation Vierny/Musée Maillol, 1996, p72.

<sup>18</sup> Remarque : Matthew Gale rapporte que le 14 octobre 1919, Morandi écrivait à Carlo Carrà et lui proposait « un de ses derniers morceaux d'une très belle terre rouge [terra rosa] extraite autrefois dans les environs d'Assise et introuvable depuis longtemps. Mélangée à du blanc, elle donne un beau rose comme on en voit dans les fresques antiques » et le critique de rajouter : « cette référence révélatrice établit les racines anciennes de son art [Morandi] qui, selon un vieil atavisme, naît de la terre ». Nous voyons combien l'attitude même de Morandi, son discours, véhicule une image de peintre attaché profondément à un certain métier profondément lié à la grande tradition picturale passée. In Matthew Gale, « *Bouteille blanche, terre rouge* », In *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'art moderne, Paris musées, 2001, p 36. La lettre de Morandi à laquelle renvoie ce commentaire est reproduite dans « *La pittura metafisica* », catalogue d'exposition, Venise, Palasso Grassi, 1979, p153

<sup>19</sup> Propos recueillis par Edouard Roditi « *Entretien avec Morandi* », In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*, Op cit, p145

en est-il de l'image quelque peu vacillante de Morandi, peintre métaphysique : de toute évidence, et en dépit des points de tangence esthétique et des aspects formels relativement analogues aux œuvres de Carrà, De Pisis et De Chirico, les toiles de Morandi ne présentent pas de constructions figurales métaphysiques allusives ou symboliques. Leur non-conformité à la suggestivité fantasmagorique du groupe et leur viscérale adhérence aux valeurs d'un art naturaliste nourrissent donc une ambiguïté que relève, entre autres, le critique d'art Francesco Arcangeli. Ce dernier, s'interrogeant sur la singularité des œuvres « métaphysiques » du peintre de Bologne et sondant précisément les limites de son adhésion aux idées de la « scuola metafisica », concluait ainsi son propos : « Exclure Morandi de la Métaphysique serait, je pense, une erreur critique [...] Morandi se révèle, à sa manière, « métaphysique » à cause justement de cette tension morale et stylistique qui bien que dans une objectivité déclarée et concrète, crée toutefois une suggestion « magique »<sup>20</sup>. Nous partageons bien entendu ce point de vue mais ajoutons aussitôt qu'au regard du nombre réduit d'œuvres métaphysiques Morandiennes et des divergences sémantiques qui les opposent clairement aux mythographies d'un Chirico ou d'un Carrà, nous insistons sur la posture ambiguë du maître de Bologne et sur l'image que celle-ci pouvait véhiculer dans les milieux artistiques italiens des années 1910-1920. Certes Morandi comptait parmi les artistes importants de l'époque mais il véhiculait déjà une image de peintre « à part », relativement singulier mais dont l'œuvre cependant pouvait renvoyer à une certaine « tradition » picturale.

Bref, en adhérant momentanément aux tendances plastiques de son temps et en se tenant toujours à la périphérie des débats idéologiques et stylistiques qu'ils engendraient nécessairement, il aura en quelque sorte effleuré l'expérience futuriste puis celle de la « scuola Metafisica ». Il aura participé à la revue romaine « Valori Plastici » qui devint l'organe principal de la peinture métaphysique après 1918 et l'un des principaux porte parole du « retour à l'ordre » d'après-guerre. Il participa aux deux manifestations du groupe « Novecento » à Milan en 1926 et 1927. Il collabora au « Strapaese » défendu par Ardengo Soffici qui perpétuait un fond de régionalisme viscéral dont les valeurs éternelles se devaient de transcender l'actualité politique<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Francesco Arcangeli. *Giorgio Morandi* [1964] 2<sup>ème</sup> édition, Turin, Einaudi, 1981, p 78.

Remarque : Par ailleurs, la monographie que rédigea Arcangeli entre 1960 et 1961 sur l'ensemble du travail pictural de Morandi reçut de sa part un accueil réservé du fait même que l'éminent critique d'art cherchait à motiver des rapprochements avec les autres expériences plastiques de l'époque jugés trop nombreux et trop exagérés aux yeux du maître de Bologne.

<sup>21</sup> Remarque : Comme la revue « Valori Plastici », nous dit Claudia Gian Ferrari, le groupe « Novecento » jugeait indispensable et fondamental de récupérer la tradition classique pour reconstruire de façon durable un parcours culturel viable après les *désastres et le drame* moral de la guerre. Cependant, « Valori Plastici » réfutait l'importance des avant-gardes considérant que seul l'enseignement de l'art glorieux du passé pouvait permettre de reconstruire les bases d'un art nouveau. « Novecento », en accord sur un retour aux valeurs d'une tradition picturale italienne issue de la grande Renaissance souhaitait toutefois y

Une trajectoire qui, dès les premières années de sa carrière artistique place l'œuvre et l'artiste lui-même dans la singulière situation de celui que ses pairs souhaiteraient reconnaître comme l'un des leurs mais qui, pourtant, semble se dérober, prendre de la distance, ne pas être tout à fait en accord avec les idéaux et les principes qu'ils prônent... Une œuvre originale donc et un peintre qui distille inexorablement le doute et l'ambiguïté quant à sa vérité artistique. Cela devait encore être le cas au cours des années 1930 et 1940 durant lesquelles l'état « du grand inquisiteur italien » vit dans l'œuvre Morandienne un « provincialisme » digne d'intérêt et une forme de quiétude régionale qui renvoyait aux sources d'une nation unifiée. On lui reconnaissait dès lors l'indéniable qualité de tendre à un « retour à l'ordre » et de référer à la glorieuse tradition artistique passée. On lui accordait cette dimension régionaliste et patriotique si prompt à rassembler dans ces années tourmentées. On admirait son œuvre tout autant pour sa simplicité existentielle unificatrice que pour la rigueur de sa recherche obsessive aux prévalences naturalistes... mais de cela, justement, on en fit trop vite des vues tout aussi synthétiques que restrictives. C'est en tout cas ce que met en exergue Claudia Gian Ferrari qui dénonce l'usage trop abusif des historiens et des critiques d'art péninsulaires qui fréquemment semblent fonder les lignes directrices de l'art moderne italien, avant 1960, autour de trois noms : De Chirico, d'où dériveraient les postures conceptuelles, Sironi « qui est la référence du grand fleuve expressionniste et Morandi qui dans sa prévalence naturaliste, ouvre la voie à l'informel »<sup>22</sup>.

Sans doute nous faut-il admettre qu'il y a dans ces diverses analyses critiques et ces constatations historiques un fond de vérité inhérent à l'œuvre et à la démarche « vraies » de Morandi, mais nous ne voulons les considérer qu'en tant que part congrue et possible du sens de l'œuvre Morandienne. Le maître de la nature morte Bolognais fut de ces artistes au jugement sûr et motivé qui surent participer à l'expérience novatrice des avant-gardes et se tenir informé de tout<sup>23</sup>. Mais si c'est consciemment qu'il participa aux avant-gardes italiennes des années 1910-1920, c'est tout aussi consciemment qu'il s'en tenait relativement à l'écart, suscitant un doute perfectible dans les esprits et une ambiguïté quant aux finalités de son œuvre.

---

insérer l'expérience futuriste, du moins, son enseignement et ses idées sur l'espace pictural. In Claudia Gian Ferrari, « *Morandi et le Novecento Italien* », *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'art moderne, Paris musées, 2001, p 71 à 78 et plus précisément p 73

<sup>22</sup> Claudia Gian Ferrari, « *Morandi et le Novecento Italien* », *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'art moderne, Paris musées, 2001, p 71

<sup>23</sup> Remarque : Morandi déclarera à Edouard Roditi lors d'un entretien en 1958 : « [...] S'il y avait ici en Italie, dans ma génération, un seul peintre qui était passionnément conscient de tout ce qui se passait alors dans le monde parisien de l'art, c'était bien moi. Pendant les deux premières décennies de notre siècle, bien peu de peintres italiens s'intéressaient autant que moi à l'art de Cézanne, Seurat et Monet par exemple ». Propos recueillis par Edouard Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », In Karin Wilkin. « *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens* ». Paris, Ed. Hazan, 2007, p. 144



## Fiche Giorgio Morandi N°7



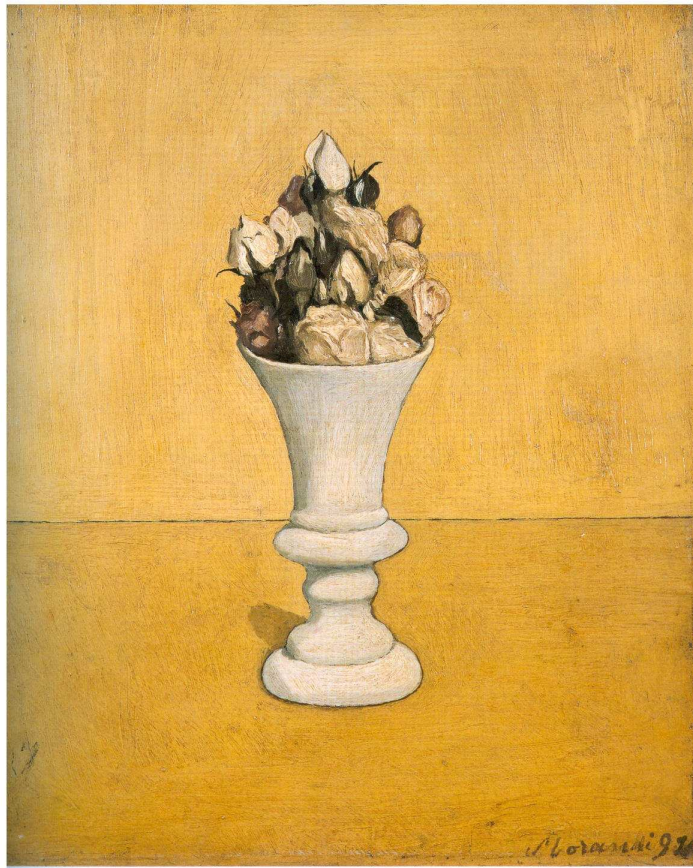
MORANDI: Fleurs. 1924. Huile sur toile. 58x48 cm.  
Musée Morandi, Bologne. Vitali cat.88



J. Baptiste Siméon CHARDIN: "Bouquet d'oeillets, de tubereuses et de pois de senteur dans un vase de porcelaine blanche à motifs bleus".  
Ou "Fleurs dans un vase". Vers 1754. Huile sur toile. 44x36 cm. National Gallery of Scotland, Eldimbourg.



## fiche Giorgio Morandi N°9



Fleurs. 1920. Huile sur toile. 46x39 cm.  
Coll. Particulière, Milan. Vitali cat.56



Vase de roses. 1947. Huile sur toile. 18,5x17 cm.  
Fondazione Cassa di Risparmio di Macerata.  
Vitali non répertorié.



Fleurs. 1964. Huile sur toile. 16,6x19,7.  
Coll. privée, Veyras/Sièvre. Vitali cat.1336

Pour notre part, nous entrevoyons dans cette recherche compulsive bien autre chose de plus profond, de plus ténu : comme un murmure, elle ne réclame qu'un temps de perception plus dense et soutenu pour se révéler à l'esprit...un temps nécessaire au regard pour lentement la saisir en sa réalité d'objet pictural réel, déployant sous l'incise des yeux qui la contemplent les infimes compénétrations de lumières, d'espaces et de volumes qu'elle rend irrémédiablement insaisissables, indéfinissables. Un temps long où percevoir, pour le spectateur attentif, prend tout son sens (percer-le-voir) et se dévoile au centre du débat pictural de la démarche de Morandi.

Soulignons à présent la permanence et la récurrence des thèmes qu'il aborda selon un processus poétique systématique<sup>24</sup> dès les années 1920. Toute la production de Morandi, à l'exception des œuvres de sa courte période métaphysique et de quelques autoportraits et personnages peints ou dessinés, peut se résumer à un ensemble de représentations picturales d'objets du quotidien le plus ordinaire, de bouquets de fleurs séchées et de paysages qui lui étaient familiers (vues de la fenêtre de l'atelier ou du jardin de la maison via Fondazza à Bologne ou référant aux alentours de Grizzana qui fut l'un de ses deux lieux de villégiature avec Roffeno).

Ne souhaitant pas élargir notre étude à tous les aspects de l'œuvre de Morandi, dans la mesure où notre questionnement ne se veut pas monographique, nous aborderons de façon peu approfondie le thème floral ainsi que celui du paysage. Nous reconnaissons qu'ils constituent un axe majeur de la recherche du peintre piémontais et qu'indéniablement ils contribuent à la compréhension de sa démarche artistique mais, manifestement, notre étude réflexive semble porter davantage sur les compositions de natures mortes faites en série à partir des objets usuels qui lui servaient de modèle. Nous aborderons donc successivement, de façon concise les représentations de vases et de bouquets de fleurs, puis les peintures de paysages qui ne constituent à vrai dire qu'une part toute relative de l'œuvre peint du maître de la nature morte Bolognais.

Commençons par le thème floral et la première impression qui nous vient à leur contact : ces vases au col ouvert surmonté d'un bouquet de fleurs séchées distillent le vécu d'une façon singulière, différente sans doute de la manière avec laquelle la cohorte d'objets usuels qui hantent la grande majorité des toiles de Morandi le font. Bien sûr, il nous faut tenir pour vrai les propos que tient le peintre lors de l'entretien qu'il accorda à Edouard Roditi : « je n'ai jamais eu l'intention d'imposer aux objets qui constituent mes natures mortes la moindre signification qui puisse paraître familière » ou encore : « Rien ne me serait plus étranger qu'un art qui se proposerait de servir d'autres buts que ceux strictement contenus dans l'œuvre d'art »<sup>25</sup>. Cependant ne pouvons-nous nous accorder pour penser qu'une des fonctions

---

<sup>24</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur à l'analyse que nous formulons en seconde partie sur la phase de préfiguration dans la démarche de Morandi, pages 207 à 228, Livre 1.

<sup>25</sup> Edouard Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », In Karin Wilkin. « *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens* ». Paris, Ed. Hazan, 2007, p. 146

primordiales de l'œuvre d'art est de renvoyer à ce fond d'humanité que nous avons nommé, en notre première partie, la « Remote Présence »... De toute évidence, pour les bouquets floraux comme pour les natures mortes à base d'objets, ce n'est pas intentionnellement que Morandi insuffle une part de vécu, la mémoire, même relative, d'une existence d'homme. Cependant, comme nous l'avons expliqué dans les premiers chapitres de cet ouvrage, l'artefact à dimensions artistique et esthétique est simultanément un « Fait intentionnel » et un « Fait attentionnel » : il relève des choix incombant au créateur et des impératifs de production artistique mais aussi dépend des significations et de la charge psychologique et affective que le spectateur y projette<sup>26</sup>. En ce sens, il induit chez le regardeur un désir d'y reconnaître, d'y saisir des éléments significatifs qui renverraient à sa propre existence, à son histoire personnelle et à sa mémoire d'homme... Nous sommes en fin de compte, nous dit l'artiste, les seules créatures vivantes à penser qu'une tasse est une tasse composée d'une porcelaine à base de terre ou qu'un arbre peut être la matière première d'une table de salle à manger »<sup>27</sup>... Et cela joue inexorablement sur la façon d'appréhender l'œuvre picturale.

Avec le thème floral, on prend immédiatement conscience du temps qui déjà a fait son œuvre : non seulement les fleurs sont elles-mêmes peintes en leur état de fanaison, mais le traitement que leur assigne le peintre sur la toile leur rend une consistance plus plâtreuse que marmoréenne ; « elles apparaissent en effet comme assimilées à la matérialité concrète du vase »<sup>28</sup>. On est loin du rendu exubérant des tableaux flamands mais tout aussi éloigné du pétilllement chromatique impressionniste. Chez Morandi, les bouquets semblent noyés dans le plus grand dépouillement possible, dans un presque absolu renoncement à la parure...

Bien sûr, faudrait-il prendre en considération la diversité des productions qui jalonnent la longue carrière du peintre piémontais et mettre en exergue les différents traitements plastiques que revêtent des œuvres aussi distantes dans le temps que les « Fleurs » de 1920 (Vitali Cat .56) ou Fleurs de 1924 (Vitali Cat. 88) par exemple, ou bien « Vase de roses » de 1947, ou encore « Fleurs », 1950 ( Vitali, cat. 708) et « Fleurs » de 1964 (Vitali, cat.1336)<sup>29</sup>. Mais là n'est pas notre intention. Nous porterons essentiellement notre analyse critique succincte sur les bouquets de fleurs séchées réalisés par Morandi durant la seconde partie de sa période mature, c'est-à-dire sur les représentations florales postérieures aux années 1930. Dans ces dernières, une lumière claire, souvent froide et diffuse, imprègne chaque élément de la composition, investit de façon régulière l'espace de représentation et les motifs figurés. Elle unifie inexorablement le plan d'appui, le bouquet de

---

<sup>26</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 38 à 40 du livre 1.

<sup>27</sup> Edouard Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », In Karin Wilkin. *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*. Paris, ed. Hazan, 2007, p 148

<sup>28</sup> Michela Scolaro. « *Introduction Thématique* », *Giorgio Morandi*, fondation Dina Vierny/Musée Maillol, 1996, p 86

<sup>29</sup> Voir fiche Morandi N°7 et 9 pages 409 et 410

fleurs sèches disposé au centre dans un vase de céramique à moulures et l'arrière-plan aveugle formant l'entour. Ce dernier, parfois, fait à peine l'objet d'une allusion comme dans le « Vase de roses » de 1947 où le traitement pictural du fond est similaire à celui du bouquet. Les fleurs paraissent encastrées « l'une sur l'autre, emportées par une sorte d'inquiétude géométrisante et qui, plus qu'à des peintures ressemblent à des œuvres sculptées dans un bois repassé à la détrempe »<sup>30</sup>. La palette du peintre semble tendre à l'exténuation chromatique tandis que l'entour n'est plus perceptible en sa qualité d'arrière-plan : il n'opère qu'en tant que zone chromatique contiguë et dépourvue de toute autre qualité picturale que celles déjà perçues sur le vase ou les fleurs.

Dès lors l'œil a du mal à saisir les infimes différences de texture opérant entre chaque partie de l'œuvre et ne parvient pas à saisir ce qui détermine le tissu des distances spatiales : une impression persiste qui nous fait entrevoir l'idée d'une forme d'abstraction. Comme pour les natures mortes composées d'objets et les paysages tardifs exécutés durant les années 1963-1964, il nous vient l'idée que ce que nous observons est de l'ordre de l'abstrait, du moins qu'il y tend très sûrement. C'est ce que nombre de critiques et d'artistes ont entrevu, ou ont souhaité voir<sup>31</sup>.

Mais ne nous y trompons pas ! Il n'y a pas plus de volonté à tendre vers l'abstraction dans l'œuvre morandienne que dans celle de Bonnard. L'un

---

<sup>30</sup> Michela Scolaro. « Introduction Thématique », Giorgio Morandi, fondation Dina Vierny/Musée Maillol, 1996, p 86

<sup>31</sup> Remarque : Nous ne dresserons pas une liste exhaustive des artistes, des critiques et historiens de l'art qui ont émis l'hypothèse d'une tendance abstraite de l'œuvre de Morandi. A titre d'information et pour étayer seulement notre propos, nous n'en rapporterons que quelques cas représentatifs parmi les lectures qui furent nôtre pour la rédaction de notre thèse :

Tout d'abord, nommons Arcangeli, un critique d'art italien des années 1960 qui contribua fortement à la reconnaissance internationale de Morandi et qui voyait, en quelque sorte, dans le peintre de Bologne un précurseur de l'informel. Il cherchait, entre autres, à rapprocher le travail de Morandi de l'expressionnisme abstrait américain...ce qui ne fut pas du goût du peintre et qui amena ce dernier à émettre des réserves à ce sujet: « Je vous confirme », écrira-t-il à Cesare Brandi « que mon désaccord [avec Arcangeli] est né de ses polémiques sottes et injustifiées contre vous et contre Argan...Il m'a donné l'impression que son désir était de susciter des désaccords et d'éloigner de chers et vieux amis... Entre toutes ces sottises, dont beaucoup sont d'une évidente mauvaise foi, il y a celle dont vous me parlez et selon laquelle je serais le père de l'art informel » (Giorgio Morandi, Giorgio Morandi, fondation Dina Vierny/Musée Maillol, 1996, p 60). De même Edouardo Roditi qui parle d'une forme d'abstraction à laquelle l'œuvre tardive de Morandi parvient (Edouardo Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », In Karin Wilkin. Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens. Paris, Ed. Hazan, 2007, p145 et 146). Ou encore Robert Irwin qui le considère comme « le seul grand expressionniste abstrait » européen... mais, il faut être prudent quant au point de vue de l'artiste américain. En effet, celui-ci fait remarquer que la posture du maître de Bologne est manifestement orientée vers l'appréhension du réel (point de vue que nous partageons sans réserve aucune) : « Aucun artiste digne de ce nom n'a jamais fait de l'art abstrait. Tous les artistes rendent leur art aussi réel que possible. Ce qui est en jeu ici [dans l'œuvre de Morandi] c'est ce que l'on entend par « réel ». De ce point de vue, Giorgio Morandi fut vraiment le seul expressionnisme abstrait en Europe... » (Robert Irwin. Morandi, dans l'écart du réel, Paris, Musée d'art moderne, Paris musées, 2001, p 139)



comme l'autre visent un dessein bien différent : leur questionnement est autrement orienté et n'a de cesse de sonder le monde visible des apparences, ou plus exactement encore, ils s'évertuent à interroger la relation perceptive que nous entretenons avec le réel. Autrement dit, ils portent toute leur attention sur les aspects tangibles du réel et interrogent obstinément nos propres capacités à le percevoir. « Je crois » disait Morandi, « que rien ne peut être plus abstrait, plus irréel, que ce que nous voyons réellement. Nous savons que tout ce que nous voyons du monde objectif, en tant qu'êtres humains, n'existe jamais réellement tel que nous le voyons et le comprenons. La matière existe, bien sûr, mais elle n'a en soi aucune signification intrinsèque, telle que les significations que nous lui donnons. Tout ce que nous savons, c'est qu'une tasse est une tasse, qu'un arbre est un arbre »<sup>32</sup> et de dire ailleurs : « [...] Exprimer ce qui est dans la nature, c'est-à-dire dans le monde visible, est la chose qui m'intéresse le plus »<sup>33</sup>... Nous voyons combien Morandi est attaché à la prévalence naturaliste et combien aussi il accorde d'intérêt à l'acte de perception. Continuant alors son commentaire, il donne des indications essentielles à la compréhension de sa posture artistique : « Je pense que la tâche pédagogique des arts figuratifs peut-être, particulièrement à l'époque actuelle, de transmettre les images et les sentiments que le monde visible suscite en nous. Ce que nous voyons, je crois, c'est la création, l'invention de l'artiste, quand celui-ci est capable de faire tomber les barrières, c'est-à-dire les images conventionnelles qui s'interposent entre lui et les choses »<sup>34</sup>. Et plus loin, au cours de ce même entretien, la question lui est posée de savoir ce qu'il pense de la peinture abstraite. Morandi répond alors : « Pour moi, il n'y a rien d'abstrait. Par ailleurs, je pense qu'il n'y a rien de plus surréel, et rien de plus abstrait que le réel ». Autrement dit, la pensée Morandienne n'a que faire du débat concernant l'abstraction picturale: le peintre n'est pas concerné ! Par contre, si nous entendons d'une autre oreille les propos de l'artiste, nous sommes peut-être amenés à mieux cerner l'orientation poétique qu'il donne à son travail. Que dit-il ? « Une tasse est une tasse », « un arbre est un arbre ». Nous pourrions donc considérer que cela s'entend pour toute chose, ainsi « une peinture figurative est une peinture figurative », ou mieux encore : « un tableau est un tableau »...et donc peindre à ses yeux constitue une activité qui, certes s'inscrit entièrement dans une relation à la nature, au monde visible mais qui consiste en la création d'un objet de culture autonome : une peinture référant à un art qui ne se proposerait pas « de servir d'autres buts que ceux contenus dans l'œuvre d'art »<sup>35</sup>. Cependant, la

---

<sup>32</sup> Cité par Karen Wilkin in *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Ed. Hazan, 2007, p131

<sup>33</sup> Propos recueillis par Peppino Mangravite : « *Entretien avec Giorgio Morandi* » enregistré le 25 avril 1957 pour « La voce dell'america », rapporté in Karen Wilkin. *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Ed. Hazan, 2007, p141

<sup>34</sup> Ibidem

<sup>35</sup> Remarque : nous faisons référence ici à la déclaration que fait Morandi à Edouard Roditi en 1957 : « [...] et je pense même que je reste fidèle à une conception de l'Art pour l'Art [...] Rien ne me serait plus étranger qu'un art qui se proposerait de servir d'autres buts que

peinture figurative se doit de « transmettre » non pas « les images du monde visible » mais bien « les images et les sentiments que le monde visible suscite en nous »...il est donc davantage question d'une peinture qui cherche à réitérer dans la relation tableau/spectateur les sentiments et les impressions résultant de l'acte de perception qui a conduit l'artiste à la production picturale plutôt que d'une activité picturale vise à imiter ou à produire analogiquement les apparences du réel sur la toile peinte. En d'autres termes, il cherche à reproduire dans la relation perceptive qui s'instaure entre le spectateur et le tableau ce qu'il a pu vivre et éprouver face au modèle naturel lors de l'Anaphore. C'est là que nous situons le nœud du débat pictural Morandien. C'est précisément en cela que réside le sens de l'œuvre: le peintre cherche à créer par le biais des moyens picturaux les conditions susceptibles de produire chez le spectateur une perception similaire à ce qu'il a pu vivre lui-même devant le modèle. Il cherche à doter sa peinture des modalités existentielles qui permettront au regardeur d'éprouver un sentiment analogue au sien lorsqu'il cherchait à capter, à percevoir les occurrences toujours fuyantes du réel lors des phases de préfiguration et de transposition picturales.

Ainsi souhaite-t-il qu'on perçoive le tableau non en sa qualité d'image figurative mais bien en tant qu'objet pictural réel qui exhibe en sa propre surface, et au-delà des « images conventionnelles » qu'elle rend visibles, la « création, l'invention de l'artiste » c'est-à-dire le travail pictural inhérent à la problématique du peintre... « La chose qui m'intéresse le plus » nous dit Morandi, c'est « d'exprimer ce qui est dans la nature, c'est-à-dire dans le monde visible ». Mais ne nous trompons pas sur le sens qu'il donne à ses mots «exprimer ce qui est dans la nature, c'est à dire dans le monde visible »: cela ne signifie pas dépeindre la nature de façon expressive de même que cela ne renvoie nullement à une tendance picturale expressionniste visant à extérioriser une énergie vitale ou un sentiment du monde. Il s'agit simplement de réitérer au travers des moyens picturaux, l'inhérente relation que notre conscience perceptive entretient avec les occurrences du réel, c'est-à-dire le monde visible... C'est cela, nous semble-t-il, que sous-entendent les propos de Giorgio Morandi et qui forme, à notre avis, le point nodal de la pensée créatrice du peintre de Bologne.

Précisons un autre point qu'il nous semble intéressant d'aborder: pour Morandi comme pour Bonnard, nous avons pu constater que, leurs productions tardives avaient été souvent perçues par leurs contemporains comme des œuvres abstraites, ou du moins tendant à l'abstraction. Nous avons aussi rendu compte de commentaires que l'un et l'autre avaient pu faire à ce sujet... Une question nous vient à l'esprit : Giorgio Morandi et Pierre Bonnard ont-ils la même posture intellectuelle vis-à-vis de l'abstrait ? Leurs opinions à l'égard de l'abstraction picturale convergent-elles ?

A cette seconde question, nous pouvons répondre sans hésiter par l'affirmative. Bonnard a explicitement pris position contre l'art abstrait, lors

---

ceux strictement contenus dans l'œuvre d'art. » .Edouard Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », In Karin Wilkin. *Giorgio Morandi : œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Ed. Hazan, 2007, p148

de l'enquête d'opinion organisée par « les cahiers des amis de l'art », en déclarant : « le développement de l'abstraction parmi les jeunes peintres m'inquiète beaucoup. Il n'a pas de raison d'être [...] »<sup>36</sup>.

Quant au peintre italien, à juger la teneur de certains de ses commentaires, nous pouvons conclure qu'il n'était pas favorable au développement de l'art abstrait dans les années 1950 et 1960 : « si j'étais né vingt ans plus tard, je me retrouverais dans la même situation que les peintres d'aujourd'hui [au sujet des peintres de « l'abstract painting » tel Franz Kline] Quelque chose a pris fin ; je n'aimerais pas être jeune aujourd'hui »<sup>37</sup>.

Mais quand est-il de leur conception intellectuelle de « l'abstrait » et adoptent-ils une même posture artistique à l'égard des questionnements suscités par cet enjeu moderne ? Il semblerait qu'ils entendent ce terme de façon analogue et qu'ils l'emploient dans le même sens, pour les mêmes raisons : le terme « abstrait » sous-tendrait l'idée d'éléments visibles totalement détachés de notre vision figurative de la nature et correspondrait à une approche perceptive du réel qui nous le donnerait à voir de façon parcellaire, totalement dépourvu d'unité et de cohérence figurale. Mais alors, est-ce à dire pour autant qu'ils opèrent selon les mêmes percepts et que leur posture artistique est analogue ? Pas exactement... Il nous faut revenir sur leur méthode d'approche perceptive du monde visible et sur les propos qu'ils ont pu tenir à ce sujet.

Morandi n'a de cesse de vouloir capter les occurrences du réel en leurs manifestations les plus infimes et les plus lentes à apparaître à la conscience. Il veut retenir du visible ce qui se constitue dans la durée même de l'acte de perception et correspond aux compénétrations Lumière-Espace-Volume. Ainsi, pour lui, « percevoir » c'est « percevoir-le-voir » dans un effort lent et régulier du regard qui s'évertue à scruter jusqu'aux moindres phénomènes sensibles se manifestant durant une visée fovéale longue et soutenue. Son regard est donc toujours rivé aux éléments figuraux qui constituent, pour la conscience, le « tissu » du monde extérieur et sa vision se trouve donc orientée systématiquement selon une reconnaissance intellectuelle des choses perçues. Ainsi, pour lui, « il n'y a rien d'abstrait » puisque tout ce qu'il est amené à voir participe d'une réalité figurale, c'est-à-dire se constitue en une figure reconnaissable pour la conscience. En outre, si l'effort scrutateur est mené à son paroxysme, s'il est suffisamment long et captivé, le réel qui se dévoile à la conscience consiste, au-delà de son adage figural (c'est-à-dire de la convergence, dans l'esprit, de chacun des éléments visibles qui le constituent en « figure »), en une infinité d'informations visuelles, en une profusion de phénomènes lumineux et chromatiques infimes et variant. Dès lors « il n'y a rien de plus surréel, et rien de plus

---

<sup>36</sup> Pierre Bonnard. In D. Chevalier et G. Diehl, « Témoignages », dans le dossier « Pour et contre l'art abstrait », *cahier des amis de l'art*, N° 11, 1947, p.57. Repris In Georges Roque, *La stratégie de bonnard : couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, 2006. p. 68

<sup>37</sup> Propos rapportés par Paolo Ingraio. « Ricordo di Giorgio Morandi », *Quaderni Morandiani N°1 : Morandi e il suo tempo*, rencontre internationale de recherches sur Morandi, 16-17 novembre 1984, Milan, Ed. Mazzotta, 1985, p 49

abstrait que le réel » puisqu'à le percevoir ainsi nous y découvrons une infinie richesse sensible qui participe, à notre insu, de sa présence...

« Pour moi, il n'y a rien d'abstrait ; par ailleurs, je pense qu'il n'y a rien de plus surréel, et rien de plus abstrait que le réel » disait Morandi qui devait, à notre avis, référer alors à sa propre expérience du « Voir ».

Quel est la posture artistique de Pierre Bonnard par rapport aux occurrences du monde visible ? Nous renvoyons notre lecteur aux pages 387 à 390 de ce présent ouvrage où nous avons analysé la phase de préfiguration déterminant toute l'orientation de sa démarche picturale. Le peintre français fait usage de moyens graphiques, plus exactement utilise le croquis, pour enregistrer de façon quasi sténographique, dans l'immanence de la vision, le nœud de sensation que constitue la manifestation plurielle du réel lors du premier regard. Ce ne sont pas les phénomènes sensibles du monde visible qui apparaissent à la conscience après un long et laborieux effort scrutateur qui l'intéresse mais au contraire ce qui surgit furtivement, qui se manifeste à l'esprit dans l'instant même de la visée fovéale : il cherche à capter les événements et les phénomènes sensibles et lumineux qui opèrent dès les tout premiers instants de perception visuelle. Ainsi « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait »<sup>38</sup> prend tout son sens à nos yeux et signifie qu'il ne faut pas prolonger l'acte de perception jusqu'à l'émergence des plus infimes phénomènes sensibles mais considérer davantage, ce qui se manifeste immédiatement de l'unité perçue du milieu naturel... « Ne pas torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait ; l'abstrait est un départ » pourrait vouloir dire en quelque sorte : ne pas soutenir une attention perceptive qui amènerait à appréhender visuellement la nature comme totalement détachée de son unité originelle, comme constituée d'occurrences sensibles autonomes ne permettant plus de saisir « la robe sans couture de l'apparence »<sup>39</sup>. Cette dernière étant originellement composée d'une profusion de détails formels, de phénomènes lumineux et d'événements sensibles qui n'autorisent pas la conscience qui les saisit séparément les uns des autres à percevoir le monde visible dans sa cohérence et sa continuité figurale : « l'abstrait est un départ » nous dit le peintre...

Nous constatons ainsi que, si les conceptions picturales de Bonnard et de Morandi semblent présenter des similitudes quant aux finalités qu'elles souhaitent atteindre, les deux peintres ne portent pas un même regard sur les occurrences du réel : tandis que l'artiste français se refuse à pousser l'acte de perception jusqu'à appréhender les moindres et infimes événements sensibles qui s'y manifesteraient dans la durée, le maître italien s'évertue à porter une attention visuelle prolongée sur le monde des apparences afin d'en scruter jusqu'aux plus infimes phénomènes sensibles. Tandis que l'un « perce-le-voir » au point qu'il en vienne à constater « qu'il n'y a pas plus surréel [...] plus abstrait que le réel », le second s'interdit de « torturer la nature pour qu'elle approche l'abstrait ». Si l'un et l'autre expriment la même position existentielle vis-à-vis du réel, et cela par des moyens

---

<sup>38</sup> Document reproduit dans le catalogue de l'exposition *Bonnard dans sa lumière*, Saint Paul-de-Vence, Fondation Maegh, 1975, p. 24

<sup>39</sup> Yves Bonnefoy. « Morandi et Hollan : entre perception et langage ». *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*, Zurich, Musée Jenish, Arts et Lettres, Vevey, 2001, p. 12

plastiques similaires (la peinture), ils ne portent pas leur attention visuelle sur les mêmes phénomènes sensibles, lumineux et chromatiques du monde visible. Leur attention visuelle n'est pas rivée sur les mêmes manifestations sensibles des apparences et le temps qui instruit leur relation perceptive au modèle n'est pas de même durée : chez Morandi, le temps d'observation et de contemplation méditative, en phase de préfiguration, se dilate et s'allonge alors que pour Bonnard ce même instant se veut extrêmement plus court.

Revenons à présent sur l'ambivalence du thème floral Morandien qui amène le regardeur à constater sa propre impuissance à déterminer le tissu des distances spatiales habituellement perceptibles entre les divers éléments formels et figuratifs du tableau. Nous avons mis en exergue que cette incapacité à définir l'espace en profondeur résultait du traitement pictural particulier qui n'autorise plus la distinction, dans le tableau, de ce qui apparaît « au devant » et de ce qui se présente « à l'arrière » ; du moins, il implique un mouvement anadyomène de la conscience qui, sans arrêt, constitue l'image en sa qualité d'espace profond et simultanément saisit les textures picturales comme affleurant la surface du tableau... ambivalence du sujet, donc, qui se dévoile tout à la fois en sa dimension d'image figurative et en ses qualités de composition picturale « à la limite de l'abstraction »... mais aussi ambiguïté de la vision qui laisse apparaître un espace figuré en profondeur alors même que s'affirment les gradients de surface et la matière colorée sur le plan d'appui de l'image. Il nous faut donc tenir pour essentielle cette double allégeance de l'œuvre picturale Morandienne à la littéralité de la surface peinte et aux possibles suggestions d'espace figuré en profondeur. C'est ce que nous allons aussi constater dans la manière avec laquelle Morandi aborde picturalement le thème du paysage, notamment dans les dernières années de sa carrière.

Roberto Tassi a étudié l'ensemble de la production paysagée de Morandi. Il a fourni un schéma de distribution chronologique d'une grande utilité quant aux possibilités qu'il offre d'orienter la compréhension de ses motivations, des modalités de son évolution et de ses répétitions<sup>40</sup>. Esquissons rapidement ce qu'il établit : Morandi a peint entre 1911 et 1927 une vingtaine de paysages, puis entre 1935 et 1943 il réalisa 87 productions paysagées et une quarantaine sur les quatre dernières années de sa carrière. Les paysages de Morandi sont tous des vues qui furent celles que le peintre côtoya durant toute son existence et qui résultent du cadre de vie paisible et serein de sa ville natale (notamment les maisons et les toits vus de la fenêtre de l'atelier ou du jardin de la Via Fondazza ) et celui de sa maison de montagne à Grizzana, dans l'Appenin piémontais. La majorité de ses toiles paysagées a été réalisée à la période pendant laquelle Morandi s'était rapproché des aspirations de Strapaese et lorsqu'il se réfugia à Grizzana avec ses trois sœurs durant les derniers mois de la guerre de 1939-1945. L'autre période prolifique à la création picturale de paysages se situe sur les

---

<sup>40</sup> Roberto Tassi. « *Figure nel paesaggio* ». *Saggi di critica d'arte pubblica sulla repubblica*. 1977. Parma, Ed. Guanda. 1996. 2 volumes.



dernières années de son existence et correspond pour une part à des paysages décrivant les alentours de Grizzana et pour l'autre, aux vues de toits et de façades dans les environs immédiats de l'atelier de Via Fondazza...

Bref, tous les paysages peints par Morandi restituent les lieux où se déroula le récit de sa vie. Cela pourrait conduire à « accorder trop d'importance à la référence aux données objectives vérifiables, à la tradition positive de l'observation naturelle »<sup>41</sup>. Mais comme pour le thème floral, si l'allégeance à la nature prévaut, elle n'est pas à entendre au sens d'une restitution scrupuleuse des éléments singuliers qui se constituent en figures unitaires mais plus comme une reconstruction dans le respect des proportions observables des masses figurales et du jeu qu'elles induisent dans le tissu spatial de l'image. En d'autres termes plus explicites : ce n'est pas le motif de l'arbre, ou celui de la maison, ou encore celui d'une colline au loin qui intéresse le regard scrutateur du peintre, ce sont les interactions chromatiques et les incidences lumineuses perçues dans « l'épaisseur » de l'entour, sur et entre chacun de ces éléments formels reconnaissables s'échelonnant dans le tissu des distances spatiales : sorte d'imbrication, dans le champ de vision du peintre, et par rapport au point de vue où il se trouve, de la multitude et de la complexité des informations sensibles, formelles, chromatiques et lumineuses qui se constituent à l'esprit en une image stable ou relativement distincte... Nous répétons : son projet pictural est d'exprimer une position existentielle et celle-ci prend en compte l'entour tout autant que la figure volumique qui campe sa silhouette dans le champ de vision du peintre.

Contrairement aux thèmes des fleurs et des objets que l'artiste peut à sa guise manipuler, déplacer, le paysage, lui, s'impose tel qu'il est, selon un ordre topographique et géographique établi et inaltérable. Si Morandi peut déterminer la position et l'espacement de chaque objet sur la sellette de présentation lorsqu'il préfigure ses compositions de natures mortes, s'il peut maîtriser de façon rigoureuse la profondeur de champ qui sépare le bouquet de fleurs du carton qu'il aura disposé à l'arrière-plan, il ne peut intervenir de la sorte sur le paysage : « Quand il peint des fleurs ou des pots, Morandi se trouve confronté à une relation figure-fond plus ou moins stable : l'objet [...] se détache en son entier contre l'arrière-plan. L'objet et son fond peuvent l'un et l'autre s'adapter [...] Mais dans un paysage, il n'y a pas d'ensembles singuliers. Tout se change progressivement en quelque chose d'autre. Un arbre peut être un arrière-plan pour un toit mais devenir un avant-plan par rapport à un autre arbre. Rien ne relève d'une adaptation objective : tout est fonction d'une adaptation de la vision »<sup>42</sup>, nous dit Andrew Forge, qui explique la façon avec laquelle le paysage se constitue dans le regard. Il en vient à parler des « phénomènes d'imbrication de tout ce qui emplit le regard » auxquels nous venons juste de faire allusion dans

---

<sup>41</sup> Michela Scolaro. « Introduction thématique » *Giorgio Morandi*, Fondation Dina Vierny/Musée Maillol, 1996, p 89

<sup>42</sup> Andrew Forge. *Giorgio Morandi*. Catalogue d'exposition. Paris, Musée National d'Art Moderne, Fév/Avril 1971, p 7

notre commentaire précédent. Cependant, si nous sommes d'accord avec Andrew Forge sur le fait que ce sont bien ces phénomènes d'imbrication des « pans » du visible, et non pas « l'unité singulière » d'un arbre ou d'une habitation, qui intéressent précisément Morandi, nous émettons quelques réserves quant à la remarque qu'il formule: « Son approche du paysage se traduit platement en termes d'imbrication de taches colorées ». Nous récusons une telle formule parce qu'elle s'attache à considérer le travail poïétique du peintre clairement en dehors de la relation perceptive qu'il induit avec son modèle ... Nous nous expliquons : le critique d'art considère, et nous partageons pleinement son opinion, qu'il n'est jamais question, pour Morandi, de distinguer « l'unité singulière » des modèles (l'arbre pour lui-même, ou la maison en ses qualités intrinsèques...) mais bien plus de chercher à capter les relations qui se créent, dans le tissu spatial, entre chacun des éléments visibles interférant dans la vision du paysage. Bref, ce qui s'imbrique en profondeur, ce qui participe du visible dans l'espace réel que balaie le regard, ne relève pas, nous dit Andrew Forge, d'une adaptation objective mais « est fonction d'une adaptation de la vision »... or nous pensons que le projet de Morandi consiste précisément en la réalisation d'un objet pictural réel qui réitère, d'une certaine façon, ce qu'il a vécu lors de la perception même du milieu naturel : il cherche à mettre le spectateur dans la situation particulière qui l'amènerait à éprouver l'équivalent, ou quelque chose d'analogue à la perception originelle qui a conduit à la production picturale. Par conséquent, s'il s'agit de mettre l'accent à la fois sur les relations complexes des motifs figuratifs reconnaissables dans le champ spatial et rendre efficaces les compénétrations espace-lumière-volume qui interfèrent de toutes parts et viennent emplir le regard scrutateur, nous ne comprenons pas les raisons pour lesquelles Morandi en viendrait simplement à « traduire platement le paysage par des imbrications de taches colorées ». Cela ne nous semble pas suffisamment explicite, voire trop enclin à impliquer l'artiste dans une recherche plastique qui n'est pas de son ressort. Nous considérons qu'il n'y a pas d'imbrication de taches colorées mais une compénétration d'effets sensibles et chromatiques issue d'un travail savamment orchestré de la lumière incidente et du « bruit »<sup>43</sup>.

Nous reviendrons au cours des chapitres consacrés à la couleur puis à la matérialité de la surface peinte sur cette notion de « bruit » qui, nous l'affirmons, participent de l'émergence de l'objet pictural réel tant dans

---

<sup>43</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 20 et 21 de notre Partie 1 où nous définissons le « bruit » comme le substrat matériel de l'objet pictural qui rend visible sous l'effet de la lumière incidente tout le travail de remontée des récurrences matiéristes et sensibles: « ce fond vécu comme le lieu d'où émergent, transparaissent ou se manifestent les occurrences matiéristes situées dans les couches inférieures du derme pictural. Ce fond là, nous le nommerons le fond corporel de l'œuvre ou le « bruit » lorsque nous souhaiterons mettre en exergue ses caractéristiques de résurgence haptique et sa capacité d'informer le travail de remontée des récurrences matiéristes et sensibles émises par le corps de l'œuvre. » Pour une plus grande clarté, nous renverrons aussi aux analyses de deux exemples aux pages 52 à 55 (livre 1): la « Veste sur la porte N°2. » de George Segal, datant de 1988 et pages 57 à 64 (livre 1): La « Femme à sa toilette, harmonie jaune » que Pierre Bonnard a peint en 1934

l'œuvre peint de Morandi que dans celui de Pierre Bonnard ou du plasticien américain : George Segal.

Pour l'instant centrons notre réflexion sur la qualité de surface des paysages picturaux de Giorgio Morandi et sur le sens que nous devons allouer à son œuvre au-delà de la simple énumération des thèmes et des sujets qui s'y illustrent... Nous disions donc que nous ne nous accordions pas avec la pensée de Forge lorsque celui-ci considère que le travail pictural de Morandi consiste à traduire platement le paysage par des imbrications de taches colorées. Nous pensons que l'artiste, visant à installer le spectateur dans une posture analogue à celle que lui-même a vécue lors de la progression anaphorique, réalise un équivalent pictural en termes de perception qui oblige le regardeur à adapter sa vision à l'objet perçu. Ainsi, il est amené à éprouver simultanément les difficultés de distinction du rapport fond-figures qui fait appel à nos capacités perceptives, les interférences texturales, lumineuses et chromatiques qui mettent du jeu dans le regard et perturbent l'évaluation des distances en profondeur, ainsi que ce sentiment si particulier qui nous fait vivre dans la distanciation d'une image perçue, notre position privilégiée d'observateur.

Prenons quelques exemples pour faciliter la compréhension de ce que nous affirmons.

Morandi a peint en 1921 un « Paesaggio »<sup>44</sup> (Vitali cat. 66) dans lequel Arcangeli voyait « une ombre sortie du néant, suspendue dans un intervalle sereinement spectral comme « flottant au centre de la page picturale »<sup>45</sup>, rajoute Fabrizio d'Amicco. Les surfaces chromatiques sont organisées de telle sorte qu'apparaisse presque au centre la façade d'une maison de couleur sable clair, représentée sans fausse perspective, sans ouverture et même poids ou volume corporel. Seules quelques taches légèrement plus sombres obtenues par l'essuyage du pinceau peu chargé de couleur ou par un brossé très peu appuyé sur la toile, rompent la monochromie du mur. Les cimes des arbres qui s'aperçoivent juste au dessus du faîtage jouent d'une modulation de tons verts qui tend à donner un certain volume aux figures végétales sans toutefois permettre d'en évaluer les espacements qui les séparent dans le champ en profondeur. Les arbrisseaux situés à droite et à gauche de l'habitation participent à la stabilisation de l'image en achevant d'ancrer la surface géométrique qui constitue le mur de façade sur ses deux extrémités latérales. Dès lors, la maison, dépourvue du moindre détail se trouve-t-elle fixée au centre par les cimes des peupliers supposés à l'arrière-plan, les zones de verdure faites d'un vert tendre ou d'un vert-terre d'ombre maigre et par le terre-plein qui assoie la composition d'une bande de terre sombre au premier plan. Rien, ici ne verse dans la profusion formelle suggestive et dans le détail. Tout semble distant, silencieux, déserté, comme inaccessible. « Il y a un voile déposé sur les lieux [...] il en résulte aussi que ces lieux [...] nous semblent souvent lointains, inaccessibles ; comme un espace que

---

<sup>44</sup> Voir fiche Morandi N° 8 page 427

<sup>45</sup> Fabrizio d'Amicco. *Morandi*, Milan, 5 continents éditions, 2004, p 31

l'on habitera jamais vraiment »<sup>46</sup>. Tout est traité par zones indistinctement séparées, comme si le peintre en effet n'avait pas porté son attention aux unités singulières qui constituent le paysage mais seulement attardé son regard sur les relations intrinsèques à peine perceptibles entre elles. Le traitement de la surface laisse apparaître tout un maillage de coups de pinceau qui ne révèlent qu'un maigre grain de couleur essuyé plutôt que déposé ainsi que des résurgences omniprésentes sur toute la surface peinte de la trame du tissu servant de support à peindre. Le traitement de la surface chromatique donne l'impression d'avoir été mené avec rapidité, voire même avec une certaine négligence, qui rend prégnant sur le plan de représentation du tableau les déhiscences de gestes picturaux, les essuyages intempestifs et les maigres accords tonals desquels surgit le « bruit » c'est-à-dire la remontée récurrente des aspects sensibles et lumineux du fond servant de support. C'est cette tranquille énergie déployée par le peintre lors de l'application de la couleur sur la toile, alliée à ce jeu discret mais tellement efficace de tons essuyés et des résurgences matiéristes affleurant la surface peinte (« le bruit ») qui produit un effet de voile et donne la sensation visuelle que le spectacle naturel nous est interdit autrement que visuellement. Cet état de la surface qui vient nous révéler l'existence même du plan d'appui de l'image, derrière lequel un espace profond semble se dévoiler, constitue le dispositif du « Sas » dont nous avons analysé les modalités de fonctionnement dans la seconde partie de cet ouvrage<sup>47</sup> : Nous sommes conduits à éprouver un doute quant à la réalité de ce qui nous est donné de percevoir en tant qu'image illusionniste ou surface picturale... la seule certitude que nous ayons et que quelque chose se joue de notre regard et qu'il ne nous est plus permis d'ignorer notre position existentielle en rapport à ce que nous observons : le jeu instruit par cette ambiguïté perceptive rend efficient pour la perception visuelle l'indéniable existence d'un plan d'appui de l'image, d'un plan de représentation du tableau qui nous situe inexorablement en dehors du spectacle, dans l'impossibilité de nous y projeter mentalement... un peu comme si nous pouvions nous imaginer marchant vers la maison où pénétrant le sous-bois. Nous demeurons à notre place d'observateur conscient de sa position existentielle privilégiée, de l'autre côté du plan de représentation. Précisons que la signature que l'artiste a située presque au centre, sur l'assise basse de la toile et à la verticale de la maison, ne vient qu'accentuer cette nette manifestation du plan d'appui de l'image.

Un deuxième exemple « Paesaggio »<sup>48</sup> de 1943 (Vitali cat. 471) nous montre à quel point, l'artiste s'ingénue à instaurer au sein du travail pictural, un dialogue, voire une lutte, entre le détail et l'essentiel, entre le dépouillement formel de tout ce qui constitue les superficiels aspects caractérisant une figure et sa masse identitaire propre. Celle-ci est soumise aux aléas de la

---

<sup>46</sup> Philippe Jaccottet. *Le bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, 2001, 2006. p 60

<sup>47</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 227 et 228 du livre 1 ; pages où nous expliquons plus précisément les modalités de fonctionnement de l'objet pictural réel Morandien : « le Sas »

<sup>48</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 8 page 427

vision dans l'espace en profondeur et peut s'avérer une forme aveugle. Cette œuvre est structurée selon un agencement de zones chromatiques fortement géométriques, qui laissent entrevoir, comme pour le « Paesaggio »<sup>49</sup> de 1921, une surface claire en son centre. Nous reconnaissons dans son aspect général extrêmement dépouillé, voire austère, le mur de refend d'une ferme autour d'autres motifs plus sombres réunis par une harmonie de lignes et de tons venant amarrer l'image qui flotte dans la supposée profondeur de l'espace représenté, au bord du tableau. Là encore, nous retrouvons ce même principe d'imbrication suggestive de motifs étroitement assemblés en massifs chromatiques desquels résulte la cristallisation du regard sur le plan d'appui de l'image. Là encore, transparait le paysage dans la distance du tissu spatial mais nous demeurons irrémédiablement comme extérieurs au spectacle qui se joue de l'autre côté de l'impalpable paroi formant l'avant-plan et que nous avons nommé le plan de représentation du tableau ou le plan d'appui de l'image. Sur la surface de plus en plus comprise comme étant l'unique lieu où affleurent les incidences picturales, une lumière intense et transparente laisse entrevoir de rares traces de végétaux et notre œil, du coup, plus scrutateur encore, y décèle quelques épiphanies figurales à peine suggérées : un pied de vigne dans le coin bas droit du tableau et surtout un tronc d'arbre menu et filiforme duquel partent quelques branches raides et obliques qui rayent la surface brute de la façade blanche. Cette peinture faite de presque rien laisse présager les paysages tardifs de la carrière de Morandi, telles ces ultimes représentations paysagées de 1962 et 1963 : « Paesaggio » (Vitali cat. 1334 et 1300)<sup>50</sup>. Nous pouvons observer combien, là encore, les profils des maisons semblent « écrits » partiellement dans un geste pictural compulsif : ce ne sont pas des taches de couleur qui précisent la forme des habitations mais tout un rhizome d'effets de surface formant le « bruit » ; et ce dernier résulte simultanément de l'aspect brut de la matière colorée fortement brossée, des traces de déhiscence du geste plastique qui laissent en réserve quelques indices graphiques dessinant les contours de figures, de l'affleurement du grain de la toile remontant à la surface de l'épiderme pictural ainsi que de l'essuyage maigre des tons de plus en plus atténués. Les couleurs presque éteintes nous empêchent même de percevoir du premier coup d'œil la perspective du bâtiment situé sur la droite : cette grande façade qui s'inscrit dans l'alignement même du profil reconnaissable d'une autre maison au toit pentu, semble n'avoir aucune corporéité et se satisfaire de sa qualité de surface nue et brute...et pourtant nous parvenons à distinguer progressivement la construction perspective du bâtiment. Ce dernier, encore sans ombre, sans ouverture se tient là, à cet endroit précis qui campe l'œuvre dans une ambivalence sémantique par laquelle elle nous est donnée à voir tout à la fois comme la vue d'un paysage reconstitué dans le tissu supposé des distances spatiales et demeurant malgré tout une matière, un grain, un ton essuyé sur le plan d'appui de l'image. Ce sont des « maisons-surfaces » dont « la substance chromatique, toute d'espace, de lumière et de couleurs fluides » demeure fidèle à la vision du

---

<sup>49</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 8 page 427

<sup>50</sup> Voir fiches Giorgio Morandi N° 10 et 19 pages 428 et 429



peintre, mais « l'apparition de l'image est [simplement] devenue encore plus immédiate »<sup>51</sup>. Il règne dès lors une impression d'inachèvement qui transparaît dans la nécessaire lutte engagée entre le détail et l'essentiel : « je me souviens que nombre de ses fidèles admirateurs, qui allèrent Via Fondazza ou dans sa maison de montagne à Grizzana, tout en n'osant pas risquer une appréciation ou poser une question restèrent interdits : les tableaux ne semblaient pas finis...pourquoi Morandi les avait-il signés ? »<sup>52</sup> s'interroge Brandi qui continue et déclare qu'au contraire, ces œuvres étaient « tout à fait achevées dans le sens où la fraîche image était fixée comme une fleur avec la rosée. La sûreté de cette touche extraordinaire, aussi extraordinaire que celle de Velasquez (chez qui de près, on ne voit rien) nous assure [...] que les dons de peintre de Morandi parvinrent au bout de la peinture-peinture... »<sup>53</sup>. Là encore, remarquons, pour terminer notre analyse, la signature qui s'initie à la surface même du plan d'appui de l'image comme une marque irréfutable de l'effort du peintre à vouloir signifier sa fuyante présence et qui fait dire à Fabrizio d'Amico : « la signature qu'il écrit à gauche, en grand caractères, est comme un dernier souffle d'existence projeté dans le néant qu'il entrevoit maintenant »<sup>54</sup>. Comme nous l'avons précédemment rapporté dans notre texte, Andrew Forge explique que ce qui interfère et qui s'imbrique en profondeur dans le paysage réel perçu en sa profondeur naturelle relève d'une adaptation de la vision. Et bien c'est la même chose que cherche à réitérer par le biais de la toile peinte, le maître piémontais : le dispositif chromatique et structurel de la surface peinte implique une adaptation de la vision chez le regardeur qui l'oblige à déterminer d'une part, ce qui participe d'un échelonnement de l'espace suggéré en profondeur et d'autre part, ce qui demeure prégnant sur le plan de représentation du tableau, c'est-à-dire sur le plan d'appui de l'image. Ainsi, le spectateur est aux prises avec la réalité qui lui est donnée d'appréhender et s'interroge : Est-il question d'un paysage représenté où l'on peut se projeter mentalement jusqu'à, peut-être, en oublier sa position existentielle d'observateur privilégié campant face à la toile ? Ou s'agit-il d'une peinture qui exhiberait sa matérialité de surface afin de dévoiler sa véritable corporéité d'objet pictural saillant dans l'espace même où nous nous trouvons ?... En fin de compte ne serait-ce pas tout à la fois la représentation imagée d'un paysage venant à l'esprit et évacuant toutes autres considérations perceptuelles non explicitement contenues dans son « monde illusoire » et une surface réellement recouverte de couleurs affirmant la prégnance matérielle du plan d'appui de l'image, lequel générerait dans notre esprit, le sentiment de réalité ? Réalité éprouvée par laquelle nous comprendrions notre position existentielle d'observateur face à l'objet pictural ?

---

<sup>51</sup> Cesare Brandi « *l'instant fugitif* ». *Morandi*. Catalogue d'exposition. Marseille, musée Cantini, 1986, p 118

<sup>52</sup> Ibidem

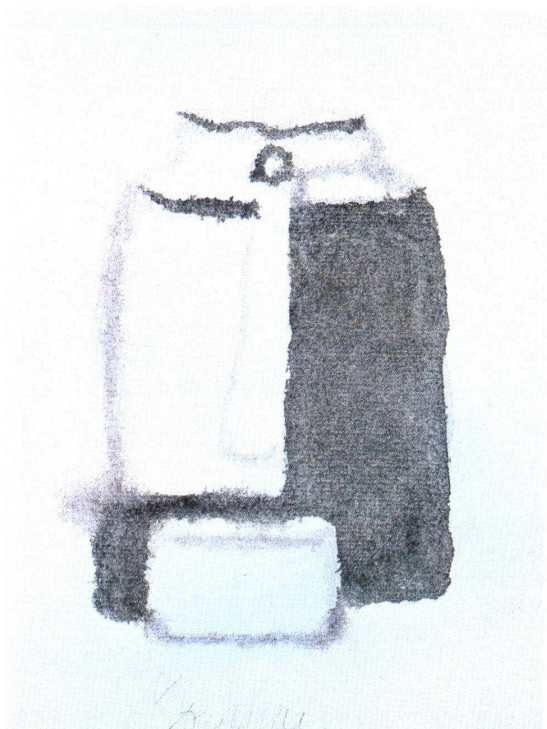
<sup>53</sup> Ibidem

<sup>54</sup> Fabrizio d'Amico. *Morandi*, Milan, 5 Continents éditions, 2004, p 33

## Fiche Giorgio Morandi N°34



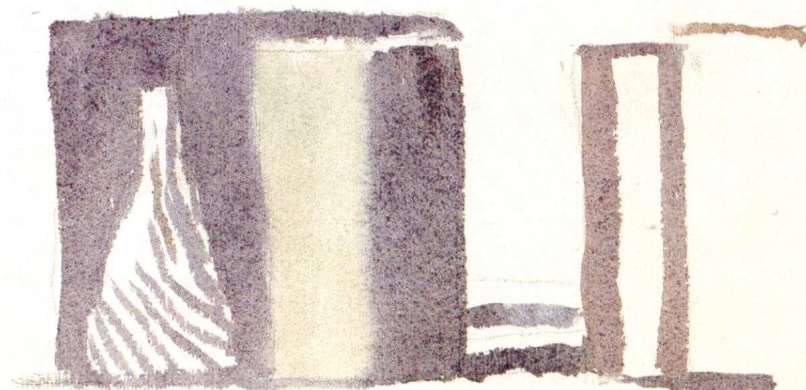
Nature morte. 1963. Huile sur toile. 30x35 cm. Coll. privée, Rome. Vitali 1318



Nature morte. 1962. Aquarelle sur papier. 21x16 cm  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Pasquali 1962-20



## Fiche Giorgio Morandi N°20



Nature morte. 1959. Aquarelle sur papier. 24x33 cm. Coll. particulière. Pasquali cat. 1959-19



Nature morte. 1959. Aquarelle sur papier. 18x28,5 cm. Coll. particulière. Pasquali cat. 1959-22



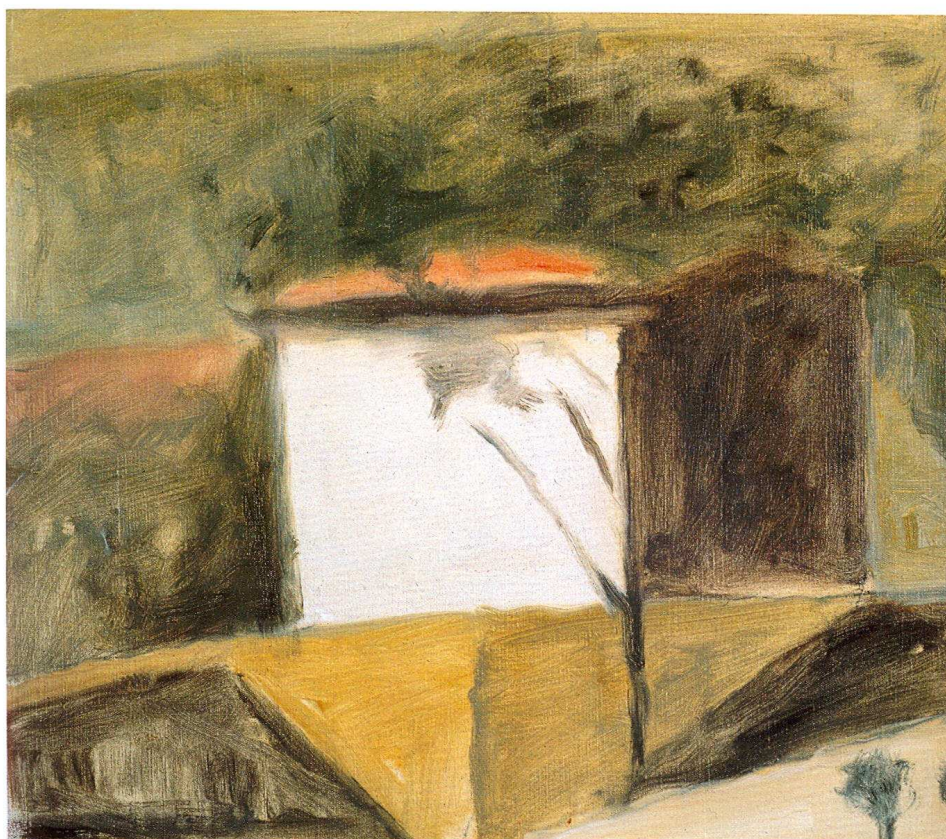
Nature morte. 1962. Aquarelle sur papier. 16x21 cm. Musée Morandi, Bologne. Pasquali Cat. 1962-12



## Fiche Giorgio Morandi N°8



Paysage. 1921.  
Huile sur toile. 33x29 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne.  
Vitali cat. 66



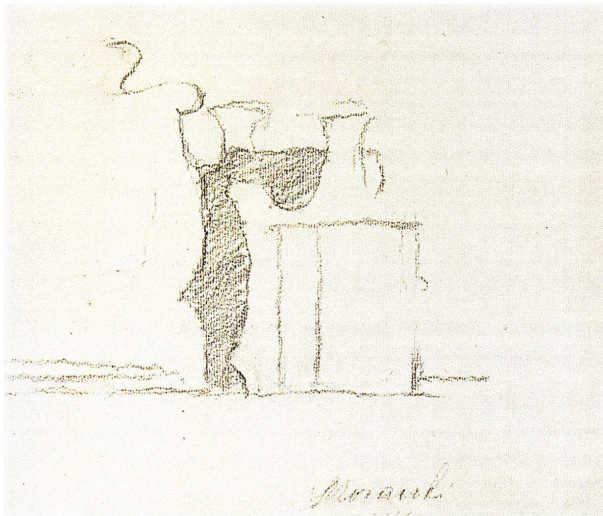
Paysage. 1943. Huile sur toile. 32,8x38 cm. Coll. musée Morandi, Bologne. Vitali 471



# Fiche Giorgio Morandi N°10



Paysage. 1963. Huile sur toile. 25x50 cm. Coll. José Luis/Beatriz Plaza. Caracas. Vitali cat. 1334



Dessin: Nature morte. 1959. Crayon sur papier. 24,2x26,6 cm. Coll. Oberholzer. Berne. Tavoni cat. 1959-17



Dessin: Nature morte. 1962.  
Crayon sur papier. 27,3x19,1 cm.  
Coll. Morat Institut für Kunst und Kunstwissenschaft. Fribourg.  
Tavoni cat. 1962-63



## Fiche Giorgio Morandi N°19



Nature morte. 1963. Huile sur toile. 20,5x35,5 cm.  
Coll. prof. Carlo Volpe, Bologne. Vitali cat. 1300



Paysage. 1962. Huile sur toile. 25,5x31 cm.  
Coll. particulière, Rome. Vitali cat. 1292



Le paysage Morandien ne se justifie pas en tant que « plate traduction, sur la toile, de taches colorées imbriquées » parce qu'il n'est pas conçu de la sorte et qu'on n'y distingue non des taches colorées mais un rhizome d'informations visuelles qui interfèrent sur le plan de représentation de l'image auquel notre vision doit s'adapter pour laisser le libre arbitre décider de ce que nous souhaitons percevoir : l'illusion relative d'un paysage en profondeur, une surface colorée qui révèle sa matérialité picturale ou la perception de cet entre-deux par quoi notre conscience réalise la position qui est sienne à l'égard de l'objet de vision ? Assurément, nous pensons que le contenu sémantique du paysage, chez Morandi, ne réside pas dans la détermination visuelle de l'espace de représentation figurée ni dans les moyens plastiques affirmés qui justifient de sa qualité de surface peinte mais dans leur interaction, leur échange optique. Ce dernier nourrit une ambiguïté visuelle qui oblige le regardeur à prendre en compte son propre positionnement face à l'œuvre... N'est-ce pas à cela, d'ailleurs, qu'implicitement, toute la phase de préfiguration semble se rapporter ? La mise en scène des objets-modèles selon des principes extrêmement déterminés n'est-elle pas un moyen de mettre à distance l'objet de la vision et donc de considérer la situation particulière d'où on aperçoit la scène, le modèle ou, le cas échéant, le paysage ?

Bien que ce ne soit pas exactement le lieu, apportons quelques précisions supplémentaires quant aux stratagèmes utilisés par Morandi pour mettre à distance, lors des phases préliminaires l'objet-modèle, le pot de fleurs séchées ou le paysage. Cela nous éclairera davantage encore sur la posture du peintre et sur sa volonté de questionner les modalités de perception visuelle telles que nous venons de les définir.

Nous l'avons vu, Morandi établit de façon systématique et rigoureuse une distanciation entre le regard et l'œuvre peinte, tout comme, lors de la phase de préfiguration, il ménageait une distance entre lui et les objets-modèles sur lesquels il portait une attention scrutatrice très soutenue. S'il avait mis en place des moyens techniques, des apprêts pour tenir à juste distance les protagonistes de ses natures mortes, il y ajoutait aussi l'usage intensif du dessin, notamment pour les vues de paysage qu'il ne pouvait pas conserver devant ses yeux lors de la progression anaphorique essentiellement conduite dans l'intimité de l'atelier... C'était une façon de faire, quelque peu similaire à celle de Bonnard, qui lui permettait de voir les objets familiers de l'atelier, après une longue et silencieuse contemplation méditative, à travers ces opérations graphiques au lieu de les aborder directement dans un face-à-face immédiat avec la toile à peindre.

C'est aussi selon cette logique, nous dit Matthew Gale qu'il utilisait les jumelles pour étudier un motif du paysage depuis la fenêtre de son atelier : « Les jumelles, en modifiant l'éloignement et la perspective, devaient entraîner une intervention de la mémoire pour le report de l'image sur le papier. Et il semble probable que Morandi les ait de plus en plus



couramment utilisées dans les derniers temps »<sup>55</sup>. Nous partageons totalement ce point de vue mais nous ajoutons que, si un tel procédé était à l'œuvre dans les phases préliminaires à la transposition picturale, s'il commandait à la préfiguration de l'œuvre peinte et favorisait une prise de dessin s'affirmant comme réelle distanciation avec l'objet perçu, c'est très précisément une sensation visuelle de cet ordre qu'il cherche à transposer dans la matière picturale. Ainsi l'image observée par le spectateur renvoie-t-elle l'impression d'une totale inaccessibilité et d'une saisissante indétermination de l'entour. Cette impression visuelle éprouvée par le regardeur est proche de ce que l'œil du peintre voit lorsqu'il observe un paysage au travers une paire de jumelles. Précisons aussi que d'autres procédés qui favorisaient cette indétermination visuelle de l'entour et de la saisie de la figure dans le tissu des distances spatiales, seront employés par Morandi : la feuille de papier roulée, formant une sorte de cône cylindrique au travers duquel l'œil peut à sa guise observer l'objet apparaissant de façon fragmentaire, ou bien encore, la pratique de l'observation des objets au clair de lune<sup>56</sup> qui atténue la distinction fond-figure et la profondeur de l'entour devenu indéfinissable. Nous y reviendrons dans le chapitre concernant les modalités graphiques.

Le dernier thème que nous allons aborder forme, pourrait-on dire, le microcosme Morandien. Il est constitué par l'impressionnante collection d'objets usuels qu'utilise le peintre pour la réalisation de ses « Natures mortes » et c'est celui que nous aurons à étudier durant toute cette partie. Ce microcosme trouve, une fois pour toutes, dans l'ordre du pictural le temps silencieux de sa perpétuelle apparition formelle et chromatique. Mais ce n'est pas d'un moment épiphanique dont nous parlons ici mais de ce « libre échange, [cette] oscillation entre ce qui dans le tableau apparaît « devant » et ce qui se présente « derrière »<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Matthew Gale, « Bouteille blanche, terre rouge ». *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'art moderne, Paris musées, 2001, p 31 et 32

<sup>56</sup> Wermer Haftmann : « *L'atelier de Morandi* ». *Morandi 1890-1964*, Bologne, Musée Morandi. 1990. Haftmann fait référence aux propos d'un des plus éminents critiques de l'œuvre de Morandi, Cesare Brandi. Ce dernier rapporte que le peintre aimait regarder ses objets la nuit, à la lumière d'un clair de lune ; qu'il passait beaucoup de temps à les scruter sous toutes leurs coutures, à les observer dans les moindres détails (Cesare Brandi, *Morandi Lungo il cammino*, Milan 1970) ... Cependant il nous faut aussi préciser que les objets dont parle Cesare Brandi avaient été préalablement dépouillés par l'artiste lui-même de tout ce qui aurait pu permettre d'y déceler une quelconque trace de quotidienneté, une quelconque marque de contemporanéité sociale ou culturelle.

<sup>57</sup> Gottfried Boehm, « *L'Istanza dell'occhio* », « *Morandi, Cézanne, Giacometti e la natura morta* » in *La natura della naturamorta*, sous la direction de Peter Weiermair, Milan, Electa, 2001. Rapporté par Renato Miracco, « *La deuxième vie de la nature morte* » in *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Mazzota, Luxembourg, MNHA, Musée National d'Histoire et d'Art, 2005, p 19

C'est en tout cas ce que nous pouvons constater lorsqu'on porte un regard attentif à la « Nature morte »<sup>58</sup> de 1963 qui compte parmi les œuvres les plus tardives du peintre. On y découvre une théière faisant littéralement corps avec un pot légèrement plus sombre et un ramequin disposé juste devant, du moins nous le supposons : dans le temps nécessaire à notre appropriation perceptive, nous reconstruisons mentalement ce qui se donne à voir dans l'espace indéfini de l'image peinte. Nous élucidons les informations chromatiques et formelles couvrant la surface qui fondent l'unité de l'image. Nous appréhendons l'espace de représentation imagée à partir d'un agrégat subtil de zone chromatiques dont les contours délimitent les figures et semblent, pour le moins, soumis au tremblé du geste pictural qui les fit naître. « On voit bien », nous dit Philippe Jaccottet, « que Morandi ne fraie pas chez Platon, que ce n'est pas l'essence, l'idée d'une théière ; plutôt son apparition pour une autre forme de vie ; avec encore, sur elle, le frêle tremblement de la vie »<sup>59</sup> Ici, nous assistons à « cette élégante transfiguration des choses simples et banales »<sup>60</sup> dont parle le critique d'art Guiseppe Raimondi. Ici, un voile de poussière de couleur sable semble recouvrir toute la surface de la toile. Il atténue considérablement la perception des volumes qui se constituent dans le champ en profondeur : le regard n'est plus en mesure d'en saisir la distance qui les sépare du plan de représentation du tableau. De même, il ne lui est plus possible d'en évaluer les vides qui opèrent dans l'espace profond, entre chacune des silhouettes d'objets. Ces derniers sont concentrés presque au centre de la toile. Ils apparaissent derrière le plan de représentation du tableau, dans une lumière laiteuse qui brouille sensiblement les informations visuelles par lesquelles il nous est donné d'instaurer mentalement la hiérarchie des plans en profondeur.

Nous appréhendons, dans les tout premiers instants de vision, des surfaces de tons atténués tendant à la monochromie et laissant transparaître les traces du pinceau ainsi que les grains de la trame du tissu qui sert de support à peindre : nous constatons la prégnance des constituants picturaux et leur « adhérence » à la surface constituant le plan d'appui de l'image. Prolongeant quelque peu notre visée fovéale, nous parvenons rapidement à distinguer les silhouettes d'objets au centre de l'image et percevons dès lors l'organisation bipartite de la surface peinte : la zone sable clair qui forme un rectangle allongé sur le tiers bas de la toile se constitue alors en assise horizontale et s'affirme comme le socle sur lequel les objets sont disposés. Du coup, le rectangle supérieur, plus foncé et beaucoup plus important, apparaît comme le fond devant lequel les figures se détachent très subtilement, serrées les unes contre les autres. Ainsi, dans le temps nécessaire à l'acte de percevoir, l'œuvre se dévoile tout à la fois en ses qualités de surface et comme la représentation d'un espace en profondeur. Nous découvrons, dans ce dépouillement et cette concentration de figures

---

<sup>58</sup> Voir fiche Morandi N° 34 page 425

<sup>59</sup> Philippe Jaccottet. *Le bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, La Dogana, 2001, 2006. p 60

<sup>60</sup> G. Raimondi, propos rapportés par Carlo Bertelli : « *L'infini du quotidien* ». *Morandi* Catalogue, Marseille, Musée Cantini, 1986, p 20



agréées au centre du tableau, que le temps est partie prenante dans la reconstruction de l'espace profond, dans la reconstitution, par l'esprit, des relations spatiales induites entre le fond et les figures... notre visée perceptive opère sans cesse un va-et-vient entre les choses qui apparaissent dans l'espace suggéré en profondeur et les indices texturels qui campent sur le plan de représentation du tableau. Nous reconstituons, dans la durée de l'acte de perception visuelle, les rapports du derrière au devant, de l'espace à la surface. Comme l'écrit Gottfried Boehm, « Morandi a développé l'échange optique, si important pour lui, dans différents systèmes d'images. Parmi ceux-ci, le fond biparti ou triparti [...] où la surface sous-jacente peut-être soutenue en profondeur et les objets se superposent à l'horizon en reliant le dessus au dessous. Ce que nous avons identifié comme surface d'appui des objets représentés s'avère à présent être un rectangle supérieur [...] ce n'est pas une grandeur bidimensionnelle, c'est un ordre dans lequel l'espace et la surface interagissent »<sup>61</sup>.

C'est ainsi que la vision trépidante, qu'un doute advient dans l'esprit du regardeur, qu'il s'interroge sur la nature de ce qu'il voit : objets représentés dans un espace indéfini ou surfaces de couleur dont les traces indicielles du pinceau qui les réalisa apparaissent sur le plan d'appui de l'image ? Une chose est sûre toutefois : ces figures manifestent une étrange façon d'être présentes et absentes à la fois, d'apparaître dans le « lointain » supposé de l'image où l'espace est demeuré indéterminé et le « proche » qui touche le plan de représentation à la surface même du tableau. Nous sommes dans l'incapacité de nous dessaisir de l'une ou l'autre de ces deux perceptions : elles nous habitent, nous hantent successivement et nous obligent à prendre acte du libre arbitre par lequel nous en privilégions une au détriment de l'autre alors que quelques instants après nous opérons de manière inverse. Le temps, nous l'affirmons, est à l'œuvre dans cette peinture dont la finalité est d'exprimer, par des moyens picturaux clairement affichés, une position existentielle, une posture face au réel ... et si tel est le cas, si effectivement ce qui fait sens dans l'œuvre picturale de Morandi consiste en un questionnement toujours recommencé de notre perception du monde visible, il ne nous semble pas surprenant, dès lors, que l'artiste opère à partir d'une phase de préfiguration toute aussi complexe que déterminante pour l'exécution picturale : ses « objets d'élection, instruments privilégiés et protagonistes inconscients de la création »<sup>62</sup> lui servent à interroger inlassablement les mécanismes de perception impliqués dans son effort à se saisir des occurrences du réel... c'est ce même schéma qu'il cherche à instaurer ou plus exactement, c'est ce même type de relation perceptive qu'il souhaite reproduire entre le spectateur et l'œuvre picturale.

---

<sup>61</sup> Gottfried Boehm, « *L'istanza dell'occhio* », « *Morandi, Cézanne, Giacometti e la natura morta* » in *La natura della naturamorta*, sous la direction de Peter Weiermair, Milan, Electa, 2001. Rapporté par Renato Miracco, « *La deuxième vie de la nature morte* » in *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Mazzota, Luxembourg, MNHA, Musée National d'Histoire et d'Art, 2005, p 19

<sup>62</sup> Michela Scolaro : « *Introduction thématique* », *Giorgio Morandi*, Fondation Dina Vierny/musée Maillol, Réunion des Musées Nationaux ; Union latine, 1996, p 84

### **1.3- George Segal : « un espace matériel où l'on puisse rentrer. »**

Venons-en à présent à l'œuvre de George Segal et à l'ambivalence plurielle que son travail plastique a pu susciter au cours des ans, tant d'un point de vue des sujets qu'il affectionnait et traitait à sa manière, que des moyens plastiques mis en œuvre et de l'esprit qui en découle. Rappelons tout d'abord que la représentation de la figure humaine est au cœur du débat artistique de Segal et que le travail de ce dernier est aujourd'hui reconnu pour ses indéniables qualités sculpturales et environnementales.

Il apparaît aux yeux de tous comme un sculpteur dont les œuvres emblématiques sont constituées de personnages en plâtre et d'objets usuels réels associés dans un espace déterminé. Il est considéré comme un plasticien majeur de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle dont la particularité aura été justement de concevoir l'artefact artistique comme un environnement spatial intégrant simultanément des moulages de plâtre, blancs ou colorés, et divers objets réels disposés à bon escient tout autour pour figurer des aspects de la vie quotidienne. Bref, l'image véhiculée par « l'expérience artistique » de Segal, auprès de l'opinion publique semble correspondre à celle d'un artiste auquel on reconnaît pleinement le statut de sculpteur et dont les œuvres renvoient à une certaine représentation de la société de consommation et, par conséquent, à un discours apparenté à celui des tendances Pop et Nouveaux Réalistes des années 1960... C'est d'ailleurs la présence si prononcée des objets du quotidien et la manière avec laquelle ils sont associés aux personnages de plâtre, qui semblent avoir suggéré aux critiques de l'époque, de considérer, un peu rapidement, l'artiste comme participant de la mouvance Pop Art. Certes, s'il est vrai, et nous l'avons déjà entrevu, que Segal connaissait et appréciait les artistes Pop, s'il est aussi vérifiable qu'il ait participé à des expositions avec les représentants de cette tendance esthétique, il n'est pas du tout évident qu'on puisse encore souscrire sans réserve à une telle classification ... celle-ci d'ailleurs est, depuis le milieu des années soixante et dix, très profondément remise en cause par les nombreux spécialistes de l'œuvre de Segal. A l'éclairage des analyses de Jan Van der Marck, Marco Livingstone, Sam Hunter, Dan Hawthorne, Phyllis Tuchman ou Marla Price – pour ne citer que les plus éminents d'entre eux, il est devenu une évidence que l'œuvre Segalienne n'abonde pas dans le sens d'une sémantique Pop ni dans un questionnement artistique purement attaché aux valeurs des « New Realists ». Les débats critiques dans les milieux éclairés et la littérature spécialisée très abondante sur l'histoire des tendances et mouvements modernes des années 1950 à 1980 ont très largement contribué à rectifier cette erreur... pourtant, aujourd'hui encore, l'image que ce sculpteur véhicule auprès de l'opinion publique semble toujours empreinte d'une tendance récurrente à célébrer implicitement la prospérité matérielle et le mode de vie de l'Amérique des décennies 1960 et 1970. Pourquoi Segal demeure-t-il aux yeux du grand public un artiste apparenté aux tendances Pop Art alors qu'il « semble

évident aujourd'hui, que la figuration de Segal n'est que faiblement représentative du chauvinisme satirique qui est au cœur de l'idéologie Pop Art, chaleureux et vibrant plutôt que froid et ironique »<sup>1</sup> ? Pour quelle raison le public, ou du moins une grande partie, conçoit la pratique artistique du sculpteur de South Brunswick comme encore assimilable à celle des artistes du Pop Art pour lesquels il s'agissait de porter un regard cinglant, distancié et sociologique sur la culture de masse et les aspects les plus clinquants de la société de consommation américaine ? Nous supposons que l'œuvre segalienne étant conçue en termes d'assemblage d'objets hétéroclites de nature différente et visant à renvoyer à des aspects de la vie quotidienne, il ne pouvait qu'engendrer ce type de compréhension dans l'esprit de tout un chacun ; d'autant plus que l'artiste aspirait à une certaine véracité de la scène représentée en faisant usage d'objets usuels typiques de l'époque. Il utilisait ces derniers dans leur fonction d'artefact usuels communs et reconnaissables pour justement parvenir à « exprimer par son œuvre la dimension spirituelle de l'époque à laquelle il l'a conçue »... c'est là sans doute « l'ambition fondamentale de tout artiste »<sup>2</sup> nous dit Van der Marck. Ainsi les objets requièrent-ils une temporalité, une identité historique et sociale, qui conduit inexorablement le spectateur à y reconnaître les réminiscences d'une époque à laquelle il n'appartient pas : celle des décennies qui ont suivi la fin de la seconde guerre mondiale et qui témoignent d'une grande prospérité économique américaine tout autant que de son ascendance sur le reste du monde. Ce que donnent à voir en tout premier lieu les dispositifs spatiaux de Segal ce sont des installations représentant des scènes sociales ou privées reconstituant des moments de la vie de l'américain moyen dans les années 1950-1970. Il suffit de se pencher rapidement sur quelques œuvres majeures pour rendre compte de cet état de fait : en observant « Le diner » (1964-1966) ou à « La station essence » réalisée en 1963 puis rectifiée l'année suivante (œuvres dont nous avons déjà fait l'analyse en seconde partie) ou encore « Le métro »<sup>3</sup> de 1968, il est clair que les éléments formels constituant l'espace de représentation dénotent d'une esthétique qui se réfère précisément à ces années-là ; les objets qui participent de l'œuvre exhibent des volumes construits aux lignes sobres et tendues, d'une austérité esthétique, voire d'une certaine froideur à laquelle ne répond qu'une extrême fonctionnalité typique du mobilier design de l'époque. L'observateur pressé qui ne prendrait pas le temps nécessaire pour porter un regard plus attentif sur le dispositif artistique serait sans aucun doute conduit à ne voir dans l'œuvre que cet aspect représentationnel évident et ne saisirait certainement pas la portée sémantique que revêt le travail du sculpteur : il ne réaliserait que très modérément le fait que les chaises, les comptoirs, les fenêtres et les portes, les tables ou les mobiliers urbains constituant une partie de l'entour plastique ne sont pas de simples accessoires scéniques servant à reproduire un décor typique de l'époque

---

<sup>1</sup> Jan Van der Marck. « *Georges Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 7.

<sup>2</sup> Jan van der Marck. Op Cit. p 6

<sup>3</sup> Voir fiches Segal N° 3, 11 et 18 pages 443, 444 et 445

mais s'affirment, au même titre que les personnages, comme indéniables présences plastiques...

« On n'aura pas véritablement compris la conception de l'œuvre d'art chez Segal tant qu'on bornera son attention aux effigies en plâtre et à leur rendu. L'environnement dans lequel l'artiste les a placées n'a pas moins d'importance »<sup>4</sup> écrit Jan Van der Marck. Mais nous n'aurons pas davantage saisi la portée sémantique du travail de Segal si nous référons simplement les objets usuels qui constituent une part de l'entour des œuvres du sculpteur américain aux contextes socioculturels auxquels ils renvoient. Notre avis est que le travail de George Segal ne vise pas à interpréter sociologiquement la vie de l'américain moyen de l'époque en dépeignant de façon naturaliste une situation de vie quotidienne déterminée et localisée dans le temps. Il cherche davantage à en extérioriser les sentiments, ou plus exactement, à captiver très fortement l'attention du spectateur sur l'œuvre en l'y introduisant physiquement et en y aménageant un certain mystère existentiel. Faisant cela, il l'oblige à éprouver le sentiment d'une présence affirmée tant par le personnage moulé dont les aspirations les plus élémentaires sont captées et figées dans le plâtre que par la prégnance des objets connotant effectivement une époque déterminée. Mais voilà ! Pour que l'on puisse ressentir ainsi les choses face au dispositif artistique Segalien, encore faut-il se positionner de telle sorte à pouvoir vivre ainsi la relation à l'œuvre. Or, ce n'est pas de la sorte qu'habituellement nous agissons devant l'artefact artistique ! Nous l'avons déjà mis en lumière : nous avons naturellement des habitudes de perception qui nous conduisent à considérer la « Remote Présence » et prédéterminent, dans notre esprit, notre attitude perceptive à l'égard de l'œuvre d'art. Notre positionnement intellectuel est donc souvent dicté par des réflexes visuels qui définissent une posture face à l'objet artistique ; posture par laquelle nous cherchons à « voir quoi »<sup>5</sup> sans pour autant tenir compte de notre concrète situation de témoin oculaire privilégié. Pour le dire autrement: nous nous positionnons face à l'œuvre d'art de manière à en décrypter un sens contenu a priori dans les apparences formelles ou figurales de la représentation imagée qu'elle exhibe sans pour autant nous intéresser consciemment au fait que nous sommes existentiellement partie prenante dans la relation perceptuelle qui nous lie à elle.

C'est sans doute pour cela qu'aujourd'hui encore, l'œuvre Segalienne peut revêtir aux yeux du grand public, des apparences formelles qui lui confèrent une parenté avec les productions artistiques du Pop art. Elle peut renvoyer précisément au cliché d'un monde urbain déterminé dans le temps et l'espace. Elle peut donc laisser se cristalliser, dans la conscience, l'image d'une réalité quotidienne moderne aseptisée qui se constitue alors comme une évidence sémantique: par le fait même d'être amené à observer dans le dispositif plastique des objets réels référant à l'esthétique et au goût des années soixante, le spectateur est fortement conduit à considérer les tenants sociaux et historiques de la scène figurée en 3D comme inhérents au sens profond de l'œuvre .

---

<sup>4</sup> Jan van der Marck. Op Cit, p 17

<sup>5</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur à la lecture de nos pages 346 à 348, Livre 1 et annotations en bas de pages 252 et 253 ( Gombrich et Gibson)

Mais, à notre avis, les productions de George Segal, plus que se voulant un vaste répertoire imagé du spectre social et de la culture populaire des décennies auxquelles elles renvoient, créent les conditions d'obtention d'une « sensation d'espace pur »<sup>6</sup> en élaborant des scènes totalement dépourvues de détail superflu : « mon véritable travail » nous rappelle l'artiste, « consiste à créer un espace matériel où l'on puisse entrer [...] en d'autres termes, il s'agit de traverser en marchant la galerie d'art ou le musée plutôt que de regarder les tableaux, ce qui est une idée déroutante parce que nous avons toujours été rivés à l'œuvre d'art »<sup>7</sup>. Nous sommes donc loin des clivages esthétiques Pop ainsi que de leurs images distanciées qui rendent compte des aspects clinquants de la société de consommation dominante américaine... Il y a, dans le travail plastique de ce sculpteur, un sens plus profond qui le différencie des œuvres issues de la mouvance Pop Art mais nous devons admettre que ce sens n'étant pas immédiatement perceptible aux premiers regards, l'œuvre nourrit dans l'esprit de l'observateur, une ambiguïté qui la fait percevoir tout d'abord comme une sorte de rhétorique rendant compte d'environnements suggestifs typiques du cadre de vie moderne américain... cadre de vie qui fait écho aux images et aux productions des artistes Pop ; cadre de vie auquel l'artiste attache d'ailleurs une indéniable importance et qu'il met en exergue naturellement dans ses environnements plastiques.

Ainsi en est-il de la réalité de l'œuvre de Segal : elle tend à manifester indéniablement pour le regard non averti, des affinités avec les productions Pop qui peuvent desservir quelque peu le sens profond du travail de l'artiste. Mais toutefois nous nous accorderons à penser, comme Livingstone ou Van der Marck, qu'il est au moins un point sur lequel on ne peut assimiler Segal à Warhol ou Lichtenstein : son humanité pleine de compassion à l'égard des conditions d'existence de ses contemporains... « J'aime mieux être sincère, naïf, en prise directe avec mes passions, que d'être considéré comme spirituel ou ironique »<sup>8</sup> dira-t-il à Marco Livingstone lors d'une entrevue inédite en date du 15 mars 1988.

S'il en est ainsi de l'œuvre Segalienne à l'égard d'éventuelles parentés avec les réalisations plastiques Pop, il en va aussi de même, et de façon plus inhabituelle, avec l'œuvre du peintre américain Edward Hopper.

Dans un article paru en 1967, dans la revue *Artforum*, Robert Pincus-Witten qualifiait George Segal « d'héritier tout à fait imprévu d'Edward Hopper »<sup>9</sup>. De même, William C. Seitz parle à cette même époque de « rapports éclairants mais accidentels »<sup>10</sup> entre l'œuvre des deux artistes.

---

<sup>6</sup> Marco Livingstone. « *Georges Segal : peinture, sculpture, dessin* ». Montréal, Ed. Musée des Beaux arts, 1997, p 64

<sup>7</sup> Ibidem

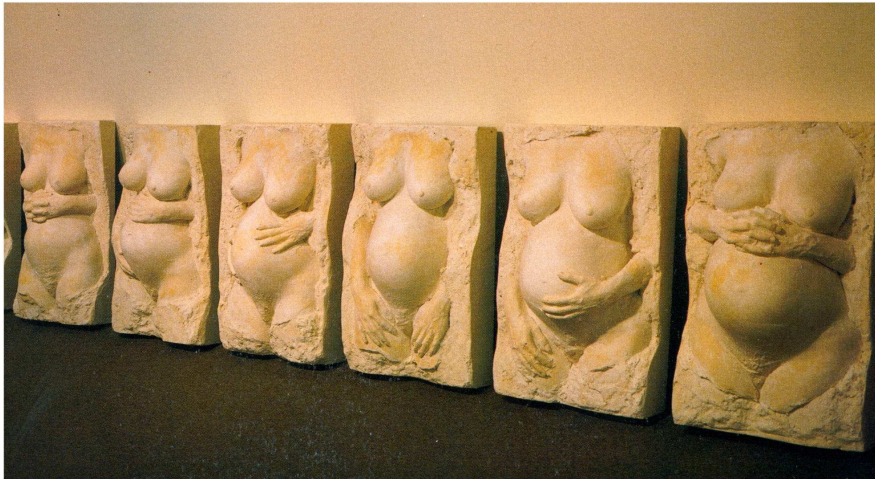
<sup>8</sup> cité par Marco Livingstone, Op cit, p 29

<sup>9</sup> Robert Pincus-Witten. « *George Segal as Realist* », *Artforum* N°10, Vol. 5, 1967, p 84

<sup>10</sup> William C. Seitz. « *Environnement USA : 1957-1967* » Cat. Exp. IX<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo, Washington, Smithsonian Institution, 1967, p 64 et 65



## Fiche Georges Segal N°24



Segal: Série de la grossesse, 7 états. 1978. Bas-relief en plâtre brut. 72x46 cm. ép. 20 à 25 cm. Coll. Sidney Janis Gallery.



Georges SEGAL: Les trois baigneuses. Relief 1980. Plâtre et bois. 183x163x36 cm.  
Coll. Mickael Gregory, Wayne, New Jersey



Auguste RENOIR: Les grandes baigneuses. 1919.  
Huile sur toile. 117,8x170,8 cm. Philadelphia Museum of Art, USA



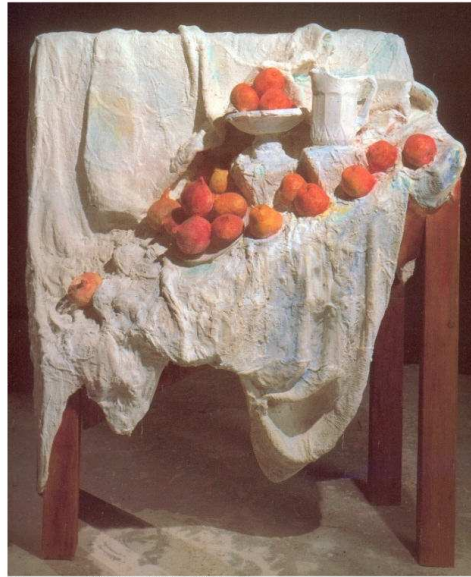
Gustave COURBET: L'origine du monde. 1866.  
Huile sur toile. 46x55 cm. Musée d'Orsay



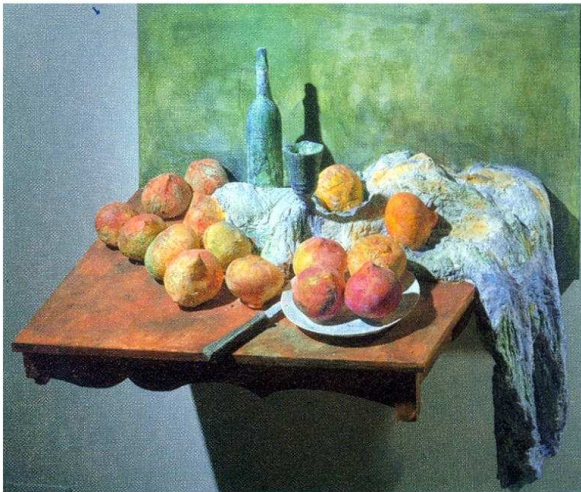
## Fiche George SEGAL N°37



Cezanne still life N°2. 1981. Plâtre, bois et métal, peinture. 81x102x47 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



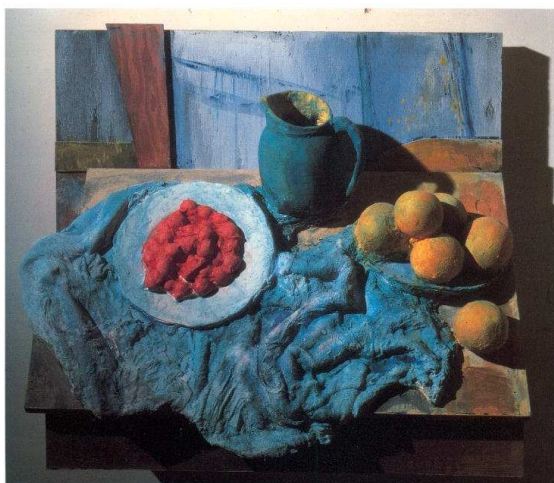
Cezanne still life N°4. 1981-82.  
Plâtre, bois, tissu, métal, peinture. 145x122x61 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



Cezanne still life N°3. 1981.  
Plâtre, bois, tissu, métal, peinture. 61x101,6x69,9 cm.  
Coll. Ronald Block



Cezanne's still life N°5. 1982.  
Plâtre, tissu, bois, métal, peinture. 94x91x74 cm.  
Coll. Frances Lewis Foundation, Richmond, Virginie



Cézanne's still life N°1. 1981.  
Plâtre, tissu, bois, métal, peinture. 68,6x76,2x35,6 cm.  
Coll. Dr Mark Levy, Canada



## Fiche George SEGAL N°31



CEZANNE: Nature morte avec des pommes et des poires. 1890.  
Huile sur toile. 69x93 cm. MOMA, New York.



SEGAL: Nature morte avec fruits, bouteille et poivrons. Version N°3. 1983.  
Plâtre et bois peints. 41x84x44 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey

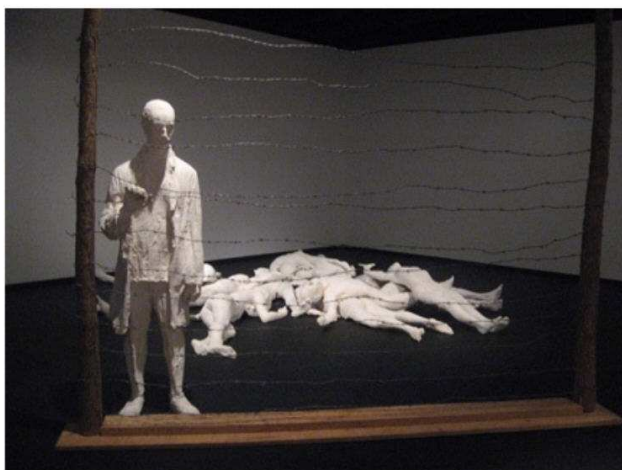


SEGAL: Cinq pommes sur une nappe bleue. 1981.  
Plâtre, tissu, peinture. 65x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



GIACOMETTI: Pomme sur le buffet. 1937.  
Huile sur toile. 72x75,5 cm.  
Coll. particulière, New York

## Fiche George SEGAL N°68



L'Holocauste. 1983. Plâtre, bois, métal.  
305x610x305 cm.  
The Jewish Museum, Fondation Dorot.



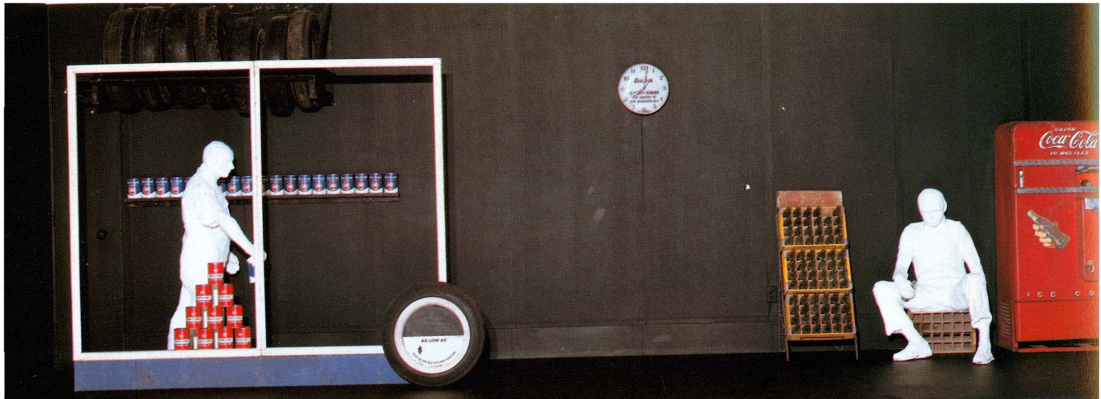
Le sacrifice ou Abraham et Isaac. 1978  
Bronze. 213,5x305x127 cm.  
Mémorial du 4 mai 1970  
Kent State University, Princeton.



Libération gay. 1980. Plâtre et métal. 180x488x203 cm.  
The Museum of Modern Art, Seibu Takanawa, Karuizawa, Japon



## Fiche Georges SEGAL N° 3



La station essence. 1963-64. Plâtre, métal, verre, pierre et caoutchouc. 262x748x123 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.



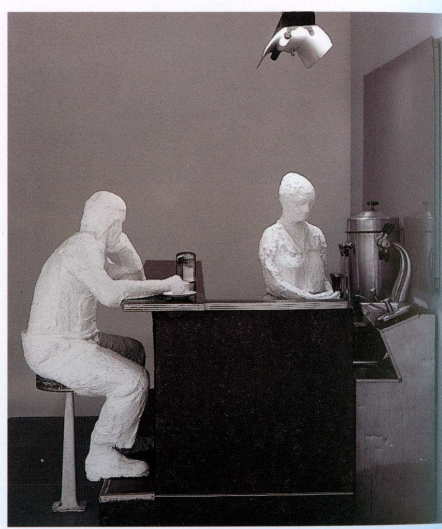
Femme assise sur une chaise bleue 1981  
Bois, plâtre et peinture. 124x97x97 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



Homme à bicyclette N°3. 1962.  
Plâtre et bicyclette. 160x74x155 cm.  
Musée Moderne, Stockholm.



## Fiche George SEGAL N°11

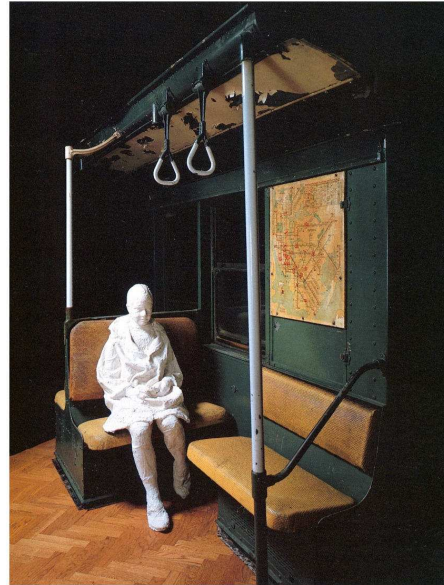


Le dîner. 1964-67. Plâtre, bois, métal, Formica, masonite et néoms. 259x274x221 cm.  
Walker Art Center, Minéapolis, Minnsota, USA

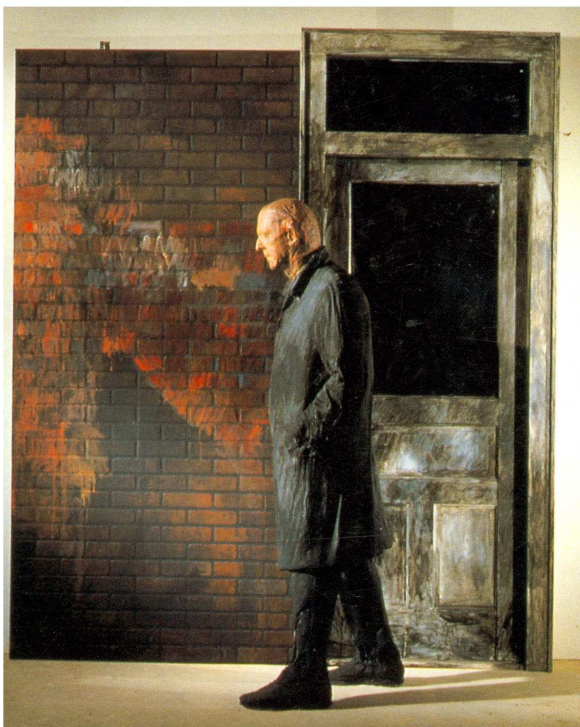




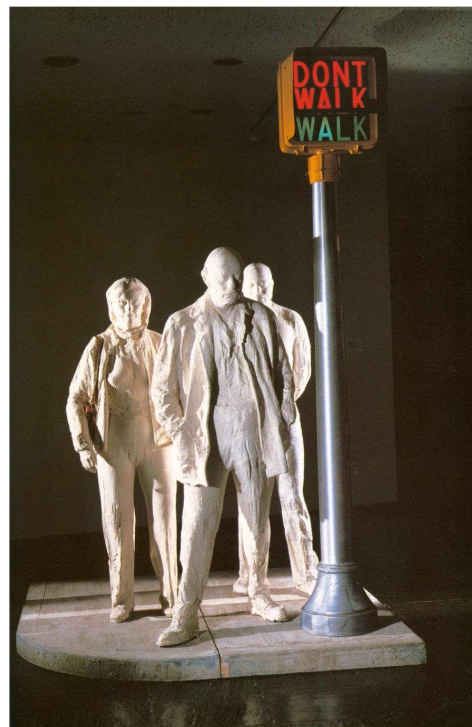
## Fiche George SEGAL N°18



Le métro. 1968. Plâtre, métal, verre, cuir, Caoutchouc, lumière électrique.  
229x292x135 cm. Coll. Robert B. Mayer, Chicago.



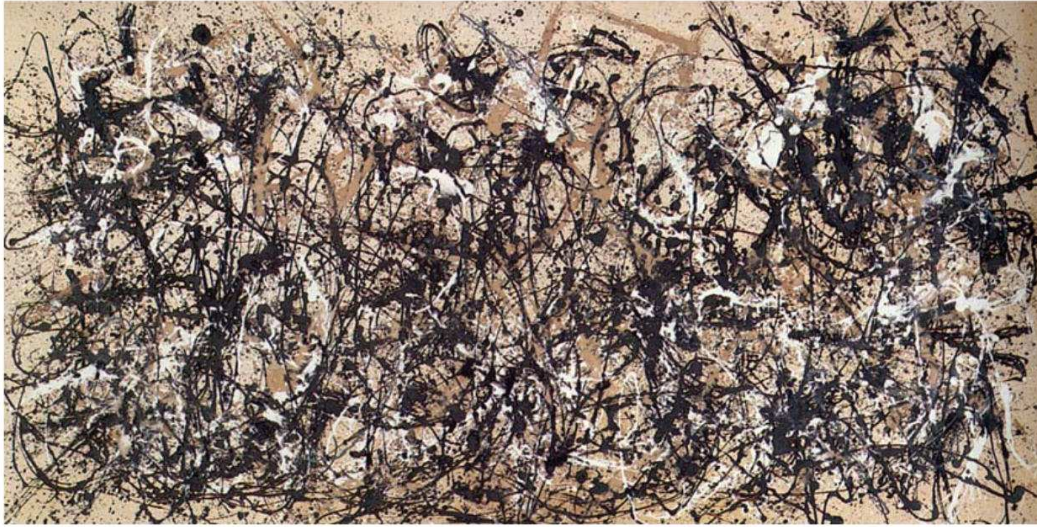
Homme marchant le long d'un mur de briques. 1988.  
Plâtre, bois, acrylique, plastique et panneau de ciment. 254x213,4x76,2 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



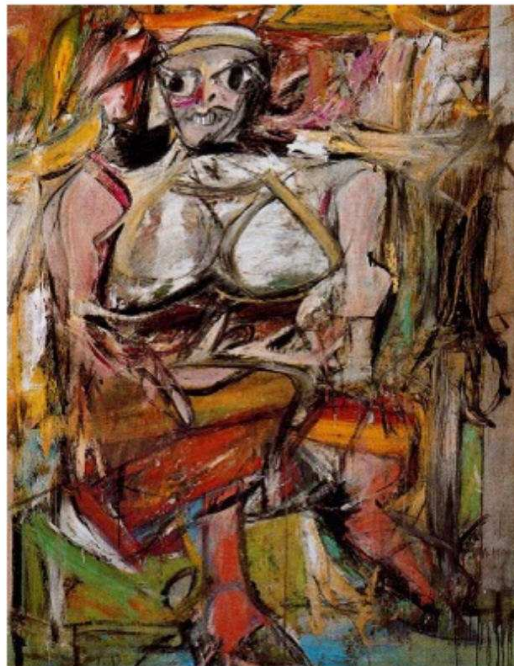
Passer, ne pas passer. 1976.  
Plâtre, ciment, métal, bois peint et lumière électrique. 264x183x183 cm.  
Whitney Museum of America Art, New York.



## Fiche Documents divers N°62



Jackson POLLOCK: Rythme d'automne N°30. 1950. Huile sur toile. 266,7x525,8 cm. MoMA, New York



Willem DE KOONING: Woman N°1. 1950-52. Huile sur toile. 193x147 cm. MoMA, New York



Willem DE KOONING: Seated: The visit. 1966-67. Huile sur toile. 152,4x121,9 cm. Tate Gallery, Londres

Marco Livingstone constate pour sa part « qu'on avait déjà dit que Hopper avait influé sur l'œuvre de Segal mais c'est à partir de ce moment-là que l'on considéra que c'était une évidence, laquelle est devenue, de l'avis de van der Marck (dans son ouvrage de 1975, p. 16), un cliché dans les écrits sur le sculpteur »... Nous n'userons donc pas de ce lieu commun puisque nous ne sommes pas convaincu d'une telle influence. Certes, si « Segal est un réaliste et un stoïcien au sens le plus fort des termes. [Si] Sa vision sans illusion de l'existence humaine n'est pas foncièrement différente de celle de Hopper quand il nous montre ses victimes de la solitude »<sup>11</sup>, nous ne pouvons nous résoudre à considérer un tel rapprochement alors même que celui-ci put étonner en son temps l'artiste lui-même.

Nous ne nions pas le fait qu'à son insu il est possible qu'un artiste puisse avoir été influencé par l'œuvre d'un autre protagoniste de l'art de son temps, mais nous pensons que la relation qui est souvent établie entre le travail de Hopper et celui de Segal repose simplement sur la constatation qu'ils ont quelque chose de profondément commun en termes de sensibilité : tous les deux portent leur attention sur les conditions de vie des autres et sur les affres de la vie sociale de leur époque. Or cela ne justifie pas, à nos yeux, qu'on en vienne à supposer, voire à conclure d'une quelconque incidence de l'œuvre du peintre américain sur le travail du sculpteur : les affinités thématiques que l'on peut constater ne relèvent au fond que d'une aspiration commune à se pencher sur les maux de l'homme aux prises avec les réalités quotidiennes de la société moderne et ne relèvent en fin de compte, que d'une ambition artistique, salvatrice et partagée par un très grand nombre d'artistes, d'exprimer dans leur œuvre une dimension profondément spirituelle susceptible de correspondre à l'époque dont ils sont inexorablement les témoins. Il ne nous paraît donc pas aussi évident de pouvoir continuer à prétendre lier ces deux artistes sur la base d'une ressemblance thématique et sur des affinités d'ordre psychologique qui semblent largement partagées par nombre d'artistes, à toute époque : les difficultés d'existence de l'individu, son aliénation et sa privation de liberté au sein des sociétés modernes, son incapacité à exprimer ses sentiments ou à s'affirmer, son impossibilité à partager ou à établir une relation durable avec autrui, son insatisfaction permanente et son isolement sont le ferment qui lie d'une manière directe ou indirecte tout esprit créatif réceptif à son temps et souhaitant en exprimer une certaine vérité.

Cependant, il y a d'autres raisons qui nous poussent à ne pas vouloir nous attarder sur l'hypothétique relation sémantique entre Hopper et Segal. Tout d'abord, nous souhaitons rester au plus près de la pensée créatrice du sculpteur et donc faisons preuve d'une certaine réticence à lui substituer un raisonnement qui pourrait en quelque sorte lui être dommageable. C'est le cas, nous semble-t-il ici : Graham W.J. Beal, dans le catalogue d'exposition « Minéapolis 1978 » en page 67 et 68 rapporte l'étonnement de George Segal lorsqu'on en vient à la comparaison de son œuvre avec celle de Hopper<sup>12</sup>. Ainsi, l'artiste lui-même n'avait-il pas saisi, à cette époque, les

---

<sup>11</sup> Robert Pincus-Witten, Extraits de *Georges Segal, Art and Artists*, Janvier, 1968 In Segal, Cnacarchives, Paris. Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 49

<sup>12</sup> cité par Phyllis Tuchman. *George Segal : recent Painting Sculpture*, Cat. Exp., Tokyo, Galerie Tokoro, 1990, p 16

points de rapprochement et d'affinité qui pouvaient le lier à la peinture de Hopper...et cela nous amène à penser qu'il ne peut être systématiquement question d'établir des « ponts » entre ces deux artistes seulement sur la base de ressemblance thématique et d'affinité psychologique... d'autant que, se faisant, on met l'accent précisément sur un fondement artistique qui ne s'avère pas foncièrement l'apanage du travail de Segal : celui d'une approche sociologique de la société américaine de l'époque, au détriment des finalités poétiques portant précisément sur les relations perceptives à l'espace réel. Un tel rapprochement fortuit implique donc qu'on considéra dans l'œuvre de Segal une inclinaison sociologique prépondérante alors que précisément elle s'avère toute relative et secondaire. Si, en effet, George Segal en viendra par la suite à admettre qu'il avait bien quelque chose de commun avec la sensibilité de Hopper, il est à noter toutefois que ce rapprochement n'a pas été établi de façon consciente par l'artiste (qui par ailleurs admirait le travail du peintre américain) mais par la critique d'art.

Pour notre part, nous insisterons sur le fait que tant pour Segal que pour Hopper, il serait judicieux de reconsidérer les sources artistiques mêmes de leur travail : nous voyons dans les scènes intimistes, ou plus exactement érotiques de l'un comme de l'autre des résonnances que nous croyons sentir chez Courbet, notamment dans « L'origine du monde »<sup>13</sup> de 1866. Cela constitue, pour nous, la seconde raison de notre relative réticence à accorder de l'importance au rapprochement des œuvres plastiques de ces deux artistes : nous restons persuadés que le travail de Segal est dès les premières années de sa carrière, très sensible à « la francité de l'art moderne »<sup>14</sup>. C'est sur ce point précisément que nous souhaitons porter toute notre attention : tout au long de sa carrière, George Segal édifiera son œuvre sur des fondations formées de ses souvenirs, de ses origines d'émigré juif, de son empathie pour « les préoccupations personnelles des gens ordinaires »<sup>15</sup> mais surtout, nous semble-t-il, de son enthousiasme et de son dévouement à la cause de l'art moderne. Ce dernier, correspondant alors essentiellement aux recherches plastiques des peintres et sculpteurs européens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle aux années 1950, constitue pour lui la source même de son travail.

Nous tenons à rappeler quelques faits biographiques qui nous semblent revêtir une importance de premier plan pour les propos que nous formulons tout au long de ce chapitre. Tout d'abord, dès les premières années d'étude, Segal s'intéressa résolument aux peintres coloristes français, et notamment à Pierre Bonnard et Henri Matisse<sup>16</sup> dont il fera référence à maintes reprises

---

<sup>13</sup> Voir fiche Segal N° 24 page 439

<sup>14</sup> Remarque : Marco Livingstone rapporte que George Segal, dès 1963, date de son premier voyage en Europe et notamment à Paris, écrira dans sa thèse de Maîtrise ès Beaux-arts portant sur son propre travail d'artiste, qu'il fut inspiré par « la francité de l'art moderne, définie comme le délice tactile et visuel de la matière travaillée par la main de l'artiste » In Marco Livingstone, George Segal : peinture, sculpture, dessin, Montréal, Ed. Musée des Beaux arts, 1997, p 34 et 55

<sup>15</sup> Phyllis Tuchman. Segal, New York/London, Abbeville Press Publishers, Modern Masters, 1983, p 16

<sup>16</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur à nos commentaires concernant précisément les années d'apprentissage du jeune George Segal, de la page 115 à 135 du livre 1.



lorsque, parvenu à la maturité artistique, il accordera à la presse spécialisée des entretiens sur son œuvre. De même, se souviendra-t-il avoir été frustré devant l'insistance de ses professeurs d'art qui souhaitaient le voir abandonner toute forme d'expression plastique figurative au profit de l'abstraction. Il en fera d'ailleurs allusion dans sa thèse de Maîtrise ès Beaux-arts en 1963 rapportant le fait qu'ils lui avaient « demandé d'éliminer de son œuvre la réalité, ce qu'il pouvait sentir, toucher ou voir »<sup>17</sup>.

De même, s'il aimait l'expressionnisme abstrait, c'était entre autres raisons parce que celui-ci apportait des solutions nouvelles et radicales aux grands débats artistiques du moment sur le rapport au Réel et la relation fond/figure. Mais s'il lui reconnaissait le fait d'être une alternative pertinente aux tendances post-cubistes et surréalistes d'alors, il se refusait à considérer pour lui-même cette voix créatrice parce que justement les artistes de « l'Action painting » avaient délibérément tourné le dos à la peinture figurative moderne, laquelle était issue en sa grande majorité des expériences artistiques du début du siècle européen... Il n'est d'ailleurs pas anodin de signaler que l'artiste de ce mouvement auquel Segal voue une grande admiration est Wilhem de Kooning : artiste né et formé au Pays-Bas, qui persistait à peindre des personnages<sup>18</sup> (« Women N°1 » de 1959-52) et même des Paysages afin de volontairement s'inscrire en faux par rapport aux diktats de l'abstraction pure qui avaient cours à l'époque, à New York.

Profondément passionné par la peinture, c'est précisément vers les maîtres français du XIX<sup>ème</sup> siècle et des premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle qu'il aura tendance à porter son regard : Degas, Courbet, Cézanne, Monet, Bonnard et Matisse furent parmi les peintres qu'il étudia. Lorsqu'en 1961 il abandonna l'activité picturale au profit de la sculpture et du moulage de plâtre, là encore, c'est auprès d'artistes européens qu'il se tourna pour développer sa technique. Il regarda du côté de Medardo Rosso et Germaine Richier mais aussi en direction de Rodin puis de Giacometti qu'il rencontra à Paris à l'automne 1963, lors de son exposition parisienne à la Ileana Sonnabend Gallery<sup>19</sup>

Mais encore faut-il rappeler à notre lecteur que l'introduction d'objet réel dans l'œuvre d'art ne fut possible aux yeux de Segal et de ses compatriotes qu'à l'éclairage de l'expérience déjà aboutie d'un Picasso, d'un Braque, d'un Marcel Duchamp, d'un Francis Picabia et après eux, d'un Kurt Schwitters<sup>20</sup> ...

Nous pourrions développer davantage l'ensemble de ces données biographiques pour montrer combien l'art de George Segal souscrit aux références de l'art moderne du début du XX<sup>o</sup> siècle européen et principalement français. Mais là n'est pas notre intention : Segal reste avant

---

<sup>17</sup> Rapporté in Catalogue Exposition *George Segal*, Jerusalem, Israel Museum, 1983, p 29

<sup>18</sup> Voir fiche Documents divers N°62 page 446

<sup>19</sup> Rapporté par Phyllis Tuchman. *Segal*, New York/ London, , Abbeville Press Publishers, Modern Masters, 1983, p 17 et Marco Livingstone, *Retrospective George Segal : peinture, sculpture et dessin*, Montréal, Musée des Beaux Arts, 1997, p 26

<sup>20</sup> Remarque : nous renvoyons le regard qui nous lie aux commentaires des pages 307 à 312 du livre 1.

tout un plasticien américain, profondément épris d'Art et de philosophie qui cherchera à faire la synthèse des deux moyens d'expression qu'il interrogeait : la peinture et la sculpture. Il visait à l'intégration de leurs propriétés réciproques et c'est cela qui, à nos yeux fait sens. Cette synthèse catégorielle qu'il parviendra de façon magistrale à réaliser dans les années 1980 avec des productions telles les Cézanne's Still life, les reliefs néo-cubistes inspirés des œuvres de Braque et de Picasso mais aussi avec des dispositifs spatiaux telle la « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>21</sup> de 1981 qui nous fait penser aux nus de Bonnard tout autant qu'à ceux de Degas... Une œuvre en volume polychrome, donc, qui opère la fusion des modes opératoires singuliers de la peinture et de la sculpture à la fois, générant ainsi un artefact artistique hybride des plus remarquables puisqu'il implique notre conscience percevante tout autant qu'imageante : il nécessite un regard enclin à y découvrir une représentation figurée illusionniste et simultanément capable de reconnaître l'entité volumique qui s'offre à la vue comme un corps pourvu d'une épaisseur, d'une forme et de dimensions concrètement appréhendables dans l'espace réel. C'est en cela que la production figurale de George Segal fait sens à nos yeux : elle s'inscrit et continue véritablement cette quête artistique dont les finalités tendent à interroger le réel et à en proposer une cristallisation dans l'œuvre. Cette expérience artistique débuta entre autres avec les recherches des impressionnistes français de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, parmi lesquels les jeunes Cézanne et Monet, puis se développa sur la fin des années 1890 et les premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle toujours par l'entremise de ces artistes et de leurs émules. Cependant, d'autres tendances picturales voyaient le jour qui apportaient, à la lumière de leurs prédécesseurs, des solutions nouvelles : les fauves et les cubistes tels Matisse, Derain, Braques et Picasso qui, reconnaissant le caractère codé, culturel de toute perception, ont cherché à restituer à l'objet pictural son épaisseur et son opacité plutôt que de s'attacher à produire l'image d'une réalité naturaliste. Ainsi la peinture aura-t-elle été, tout d'abord en France, puis partout dans le monde, le terrain d'une possible adéquation entre l'architecture du visible rendant compte du ciel, de la mer, des arbres et des personnages qui la composent et la construction de la toile par les masses chromatiques et la « *materia informis* » qui la constitue, s'affirmant ainsi de façon autonome. C'est dans ce débat que nous situons les approches plastiques de nos artistes de référence, George Segal, Pierre Bonnard mais aussi Giorgio Morandi, dont les productions suscitent si souvent une ambiguïté auprès des divers publics qu'elles rencontrent du fait même qu'elles impliquent de la part du spectateur un regard, une posture qui n'autorise pas un choix radical et définitif quant à la nature de l'objet visé perceptivement : l'œuvre se révèle tout à la fois volume concret physiquement appréhendable et image, figure représentée en termes d'apparences imagées.

C'est précisément parce qu'il ne relevait pas véritablement des préceptes prônés par les « écoles » artistiques qu'il côtoyait mais parce que son esthétique pouvait dans une certaine mesure s'y associer, que le travail de George Segal a suscité une ambivalence quant à la compréhension que

---

<sup>21</sup> Voir fiches Segal N°8 et 37 pages 440 et 463

pouvait en avoir le public. Cependant, à y regarder de façon plus attentive, il est aisé de constater combien, dès la fin des années 1950, sa démarche de plasticien tend véritablement vers cette interrogation plurielle du mixage des genres picturaux et sculpturaux, de la cristallisation du réel dans l'œuvre et du questionnement postural du spectateur aux prises avec l'objet de sa visée perceptive. Nous nous accorderons à la pensée de Marco Livingstone qui considère que le travail plastique de Segal atteint cette dimension sémantique bien avant les années 1980 : « il y était parvenu », nous signale-t-il, « au tout début des années 1960, avec une ingéniosité plus subtile, mais qu'il considéra alors comme pas concluante »<sup>22</sup>.

Nous aurons très largement l'occasion de revenir tout au long des chapitres à venir et dans les prochains paragraphes, sur l'intérêt toujours permanent que Segal a manifesté à l'égard de l'art moderne issu des expériences artistiques européennes et plus précisément françaises.

Mais afin d'asseoir une fois pour toute nos commentaires au sujet de l'ambivalence que Segal semble entretenir avec les représentants de l'art de son temps, nous allons relater dans les lignes qui vont suivre les propos<sup>23</sup> que tient à ce sujet l'artiste lui-même. Cela devrait une fois pour toutes clore le débat qui nous occupe et nous permettre d'envisager plus avant l'énumération des œuvres que nous avons choisies d'étudier tout au long de cette partie :

-Question de Barbara Catoir : *« on a commencé à vous connaître au début des années 1960 seulement pour vos personnages en plâtre grandeur nature intégrés dans un environnement réel. Quelle est l'origine de ces œuvres ? »*

-Réponse de Segal : *« Je crois que c'est mon sentiment d'insatisfaction devant mes propres peintures [...] Tout ce qui avait été tenté jusqu'alors dans la peinture moderne pour supprimer la barrière entre l'espace concret et l'illusion d'espace que donne la surface d'un tableau me semblait avoir échoué. Je ne trouvais là aucun moyen d'exprimer tout ce qui m'intéresse : la contenance, les gestes, les attitudes, les problèmes de volume. Ou je renonçais à tout cela, ou j'abandonnais la peinture. J'ai choisi d'abandonner la peinture. »*

- Questions d'Henry Geldzahler : *aviez-vous jamais fait de la sculpture, ou même envisagé la sculpture auparavant ?*

---

<sup>22</sup> Marco Livingstone. *Georges Segal : peinture, sculpture, dessin*. Montréal, Musée des Beaux Arts, 1997, p 35.

Remarque : nous avons très largement porté notre analyse sur les œuvres des années 1957 à 1965 de Segal dans nos chapitres concernant les références artistiques et les particularités techniques de la praxis segalienne, Confère les pages 115 à 135, mais aussi de 267 à 339 du la seconde partie. Livre 1.

<sup>23</sup> Remarque : il s'agit d'un montage conçu à partir d'entretiens réalisés avec Barbara Catoir « Interview mit George Segal », Das Kunstwerk, XXIV, Stuttgart, mai 1971, N°3, p 3 et 8 mais aussi Henry Geldzahler, « George Segal », Quadrum, XIX, Bruxelles, 1965 p 118 et 126. In « Segal parle de son œuvre » Cnacarchives, Segal, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 26

- Réponse de Segal : En 1958, j'ai fait une exposition de peintures et de sculptures mélangées. J'avais déjà tout un passé dans la peinture de personnages grandeur nature. Là, j'ai simplement fait trois personnages grandeur nature, avec du plâtre, de la toile à canevas et du grillage, l'un assis, l'autre debout et le troisième couché. A mes yeux on aurait dit qu'ils venaient de sortir de mes tableaux. »

- Question d'Henry Geldzahler : Y a-t-il beaucoup de rapports, sur le plan visuel, entre ces trois pièces et votre œuvre actuelle ?

- Réponse de Segal : Oui. L'un des personnages était assis sur une vraie chaise à moitié cassée montée sur un piédestal fait avec un cageot à poules. Ils étaient blancs [...] J'ai continué à peindre, après. Je ne crois pas que je me sois bien rendu compte, à l'époque, de ce que la sculpture pouvait offrir comme solutions formelles à ce que je voulais exprimer.

- Question de Barbara Catoir : Au début de vos sculptures figuratives, les critiques d'art vous ont qualifié d'artiste Pop. Plus tard, quand on a commencé à être plus nuancé, on vous a volontiers rangé parmi les « Nouveaux Réalistes ». Il me semble, à moi, que votre œuvre a toujours été beaucoup plus orientée vers l'Europe, vers la peinture de genre des impressionnistes français. Je pense en particulier à Bonnard et Degas.

- Réponse de Segal : Tout cela est également vrai. Du point de vue du style, on m'a rangé aussi bien avec le Pop Art qu'avec le Nouveau réalisme. D'ailleurs, c'est délibérément que j'expose avec des artistes Pop. J'apprécie énormément le travail des gens de ma génération. Mais il est exact que les impressionnistes français, des artistes comme Bonnard, Degas, Matisse, m'ont influencé. A l'époque où j'étais encore à leur école, j'ai été jusqu'à avoir de l'admiration pour leur style de vie, jusqu'au jour où j'ai compris qu'il fallait que cette admiration se traduise dans mon propre style de vie. Ils m'ont appris par exemple, que le comportement d'un être humain est le reflet à la fois de son tempérament et de son entourage. Ce que j'ai retenu d'eux, ce n'est pas ce qu'un artiste pouvait voir et éprouver dans le midi de la France à la fin du siècle dernier : du soleil, de merveilleux balcons donnant sur la méditerranée, des femmes splendides qui se baignent nues dans les vagues... La lumière ici est plombée, il y a des vapeurs d'essence et des cheminées d'usine partout. Je vis dans une ferme décrépite. Mon travail est le reflet de ce cadre-là, de mes sentiments et de mes réactions. Par exemple, quand je moule un personnage de jeune fille en train de se raser les jambes dans une baignoire, je me souviens de Bonnard, mais j'ai en même temps la volonté de faire du bon travail de ferblantier sur une baignoire aseptisée du XX<sup>ème</sup> siècle, avec une robinetterie étincelante qui serait en parfait état de marche si seulement je la raccordais au réseau d'eau chaude et d'eau froide. J'essaie d'accumuler une expérience de la vie, et de donner corps à tout ça sous forme de quelque chose de structuré et de convaincant [...] Mon travail traite autant de l'homme que des objets (figuratifs

*ou abstraits) ou que de l'espace. Je n'ai jamais entendu qu'on ait donné cette définition du Pop art. A mon avis c'est un art qui commente, sur le mode ironique et humoristique, la laideur, la vulgarité et l'effronterie de la scène de l'art aux Etats-Unis. »*

Voilà qui conclut explicitement notre réflexion sur les éventuelles ambiguïtés que peuvent susciter aux yeux de tout un chacun, les représentations imagées de George Segal et qui rend compte de façon tout aussi claire, de l'intérêt du plasticien de South Brunswick pour les recherches picturales des peintres modernes français que nous venons de citer dans les paragraphes précédents.

Reprenons à présent notre question préliminaire : quels sont les sujets et les thèmes qui caractérisent le travail de George Segal ? Nous avons considéré qu'à l'instar de l'œuvre picturale de Pierre Bonnard, le personnage était au cœur des préoccupations figurales du sculpteur américain. Toutefois, comme pour le coloriste français, nous ne pouvons réduire les tenants représentationnels de l'œuvre segalienne à cette réalité : bien d'autres thèmes semblent susciter l'attention et l'intérêt de cet artiste. Ainsi, si des sujets tels « La libération gay », « L'Holocauste », « Le sacrifice »<sup>24</sup> ou bien encore « Adam et Eve chassés du paradis »<sup>25</sup> relatent les spécificités des minorités sociales, le potentiel de violence destructrice humaine ou encore des épisodes bibliques au travers de la représentation figurée de personnages, il n'en est pas de même pour des œuvres telles les cinq « Cézanne's still life » de 1981, le « Restaurant diner : still life »<sup>26</sup> de 1983, la nature morte inspirée de Morandi datant de cette même année ou encore la série de reliefs néo-cubistes, véritables paraphrases en 3D des tableaux de 1912 de Braque et Picasso. Dans ces productions plastiques, comme dans d'autres de mêmes finalités artistiques, il est question de tout autre chose : Segal rend hommage aux artistes et aux œuvres modernes qui ont, à certains moments de sa carrière, attiré son attention de plasticien. Mais faisant cela, il joue sciemment sur la référence à l'art moderne et institue une autre approche sémantique à sa production sculpturale : celle-ci se veut en somme une appropriation respectueuse des idées et des images de Cézanne, Braque ou Picasso, sorte d'emprunt effectué par un artiste sûr de sa démarche, de sa technique et de son style, à des maîtres plus anciens auxquels il reconnaît de l'importance et dont les expériences picturales ont pu influencer sur sa propre carrière. « Ces emprunts ou citations, qui ressemblent à l'affinage de la ponctuation et de la syntaxe [plastique] »<sup>27</sup>, visent en premier lieu un questionnement toujours recommencé de l'objet pictural réel et de ses incidences sur la perception de l'espace 2D / 3D qu'il

---

<sup>24</sup> Voir fiche Segal N° 68 page 442

<sup>25</sup> Voir fiche Segal N° 25 page 459

<sup>26</sup> Voir fiches Segal N° 29 et 37 pages 440 et 457

<sup>27</sup> Marla Price. *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*. Fort Worth, Modern Art Museum, 1990, p 11



rend perceptible pour l'observateur attentif. Cependant, par le fait même que ses œuvres renvoient à des réalisations picturales modernes du début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est tout autre chose qui émane dès lors de son travail : celui-ci s'inscrit, pour le grand public, dans un questionnement de la peinture-peinture et de la citation artistique réévaluée librement ; préoccupations plastiques qui furent communes dans les années 1980 à un grand nombre de jeunes artistes participant des mouvances qualifiées de postmodernes. C'est donc à un tout autre sens que peut être rattaché alors le travail de Segal des vingt dernières années de sa carrière : celui-ci ne renvoie plus aux préceptes Pop mais semble correspondre à des enjeux citationnels et représentationnels efficients, propres à l'art des années 1980... c'est précisément à cette idée, que, pour le grand public, le travail tardif et la démarche du plasticien américain dans les années 1980-1990 semble tendre, du moins pour tout ce qui n'est pas référé à des commandes publiques ou ne constitue pas les habituelles scènes de la vie quotidienne auxquelles Segal a habitué l'opinion publique depuis 1960.

Ainsi en est-il des œuvres telles « La chaise de Picasso » de 1973, mais aussi des « Danseuses » datant de la même année et faisant référence à « La danse » de Matisse ... Il y a aussi « Helen aux pommes »<sup>28</sup> de 1981, œuvre dans laquelle Segal, à l'instar de Bonnard, a représenté sa femme ; œuvre qui, par ailleurs, revêt une importance capitale dans l'évolution de son travail puisqu'elle est à l'origine d'une remarque formulée par son marchand Sydney Janis à partir de laquelle George Segal réalisera les séries de natures mortes auxquelles nous avons déjà fait allusion précédemment. Précisons toutefois que si cette œuvre peut renvoyer à Cézanne elle peut aussi rappeler les « Pommes sur une table »<sup>29</sup> de Giacometti et par certains accents chromatiques référer à Yves Klein. Nous y reviendrons plus tard... Nous devons aussi citer « Summer cabine » de 1984, « Femme assise sur une chaise bleue » de 1981 ou encore « Femme se regardant dans un miroir »<sup>30</sup> dans ses versions de 1982 dont les personnages féminins nus adoptent des poses rappelant celles des modèles peints par Bonnard. D'autres pièces en relief auxquelles nous avons fait allusion sont de véritables transcriptions en trois dimensions des peintures cubistes de Braque et Picasso<sup>31</sup> : « Nature morte avec fragments » de 1987 et « Nature morte au soulier et au coq » de 1986 qui renvoient respectivement à la « Nature morte au guéridon » et à « L'homme à la guitare », peintes toutes deux par Braque en 1912, et aussi la « Nature morte au violon et grappes de raisin »<sup>32</sup> de 1983 librement inspirée de l'œuvre de 1912 de Picasso. De même, nommons les « Cinq pommes sur une nappe bleue »<sup>33</sup> de 1981 qui

---

<sup>28</sup> Voir fiches Segal N°23, 25, pages 458 et 459

<sup>29</sup> Voir fiche Segal N° 31 page 460

<sup>30</sup> Voir fiches Segal N° 3, 17 et 48 pages 443, 464 et 625

<sup>31</sup> Voir fiches Segal N° 39 à 42 pages 694 et 695

<sup>32</sup> Voir fiches Segal N° 39 et 42 pages 694 et 695

<sup>33</sup> Voir fiche Segal N°26 page 480

fait allusion tant par la couleur que par le thème aux œuvres de 1896 de Cézanne, mais encore toute la série des reliefs très accusés intitulée « Femme devant une porte » de 1989 ou encore le « Portrait de Meyer Schapiro »<sup>34</sup> de 1977. Nous aurons aussi à porter notre regard sur les œuvres telles « Les trois baigneuses près d'un bouleau » de 1980 qui est une reprise du thème des « Trois Grâces » de Renoir mais aussi sur « Suzanne »<sup>35</sup> de 1988 ou encore « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>36</sup> de 1981 dont le traitement coloré autant que le sujet rappelle quelque peu le travail de Bonnard... la liste est bien plus longue que cela mais nous ne voyons pas l'intérêt, pour l'instant, d'en rendre compte de façon exhaustive puisque nous souhaitons seulement mettre en avant le parti pris du sculpteur américain, à vouloir rendre hommage aux sources artistiques modernes qui ont nourri sa pratique personnelle afin d'en tirer profit pour les questionnements liés à l'appréhension de l'espace 2D-3D inhérents à ses environnements plastiques.

Toujours est-il que cette énumération succincte nous permet de rendre explicite le fait que l'ensemble des productions qui intéressent très directement notre questionnement de l'objet pictural réel, en cette troisième partie, jalonne l'expérience artistique Segalienne depuis les années 1970 jusqu'en 1996. Nous aurons sans doute à revenir de temps à autre sur les environnements plastiques élaborés par le sculpteur de South Brunswick durant les années 1960, mais notre questionnement de l'objet pictural réel tel que nous l'avons déterminé depuis les premiers chapitres de notre étude nous conduit inéluctablement à porter notre intérêt sur des œuvres postérieures à 1970 ; œuvres qui relèvent, de surcroît, et en apparence seulement, d'une approche artistique mettant en exergue les problématiques de l'emprunt et de la citation par lesquelles elle tend à véhiculer aux yeux du public une autre image de son créateur : celle toute aussi ambiguë d'un artiste portant le sens de son œuvre vers les versants d'une pratique citationnelle qui ne renvoie plus systématiquement aux prédicats d'une culture Pop ... Mais là encore, ne soyons pas dupes et n'accordons à ces apparences trompeuses que peu de crédibilité car il n'est pas dans le projet de George Segal de laisser entendre que son œuvre puisse se réduire à ce simple fait de référence artistique. Nous l'avons dit précédemment : s'il rend hommage aux sources de l'art moderne ce n'est pas exclusivement dans le sens de jouer sur les ressorts d'un art de la citation mais pour interroger, à partir de l'emprunt artistique opéré, les modalités d'émergence de l'objet pictural réel et de ses relations à l'entour telles que nous les avons déterminées.

---

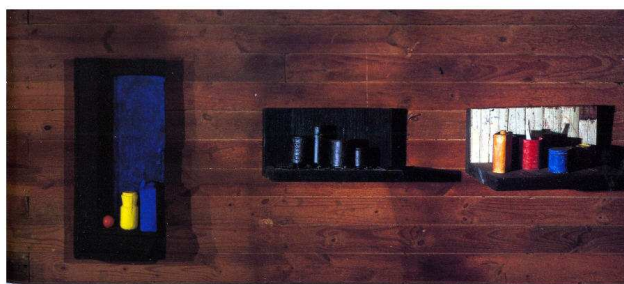
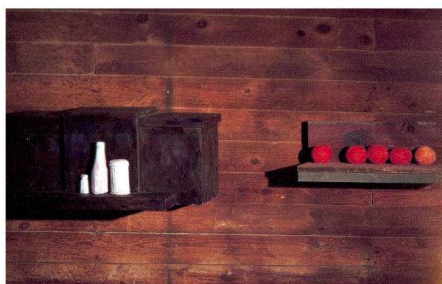
<sup>34</sup> Voir fiches Segal N°12 et 14 pages 461 et 462

<sup>35</sup> Voir fiches Segal N°12 et 24 pages 439 et 462

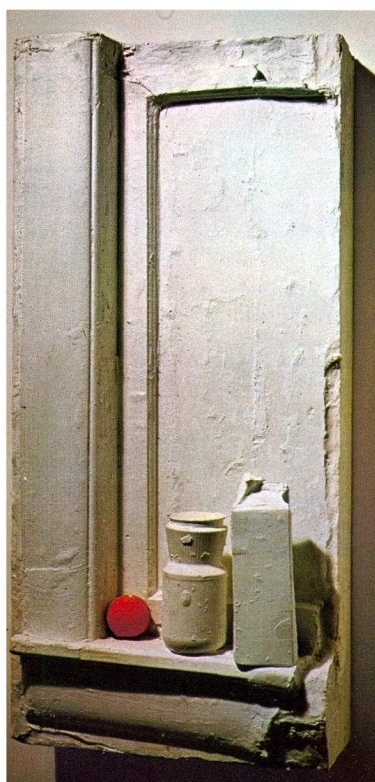
<sup>36</sup> Voir fiche Segal N°8 page 463



## fiche George Segal N°29



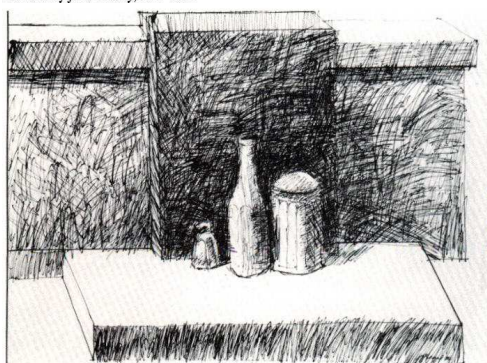
Segal Studio Installation: Still life N° 1 à 5. 1983. Plâtre, bois, métal, objets divers. 94x439x25 cm.



SEGAL: Nature morte avec une boule rouge. 1973. Relief. Plâtre, peinture acrylique. 94x43x22 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



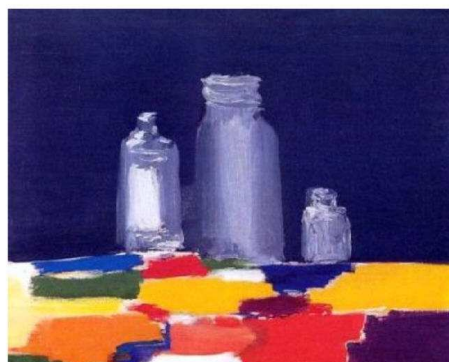
Restaurant diner: sucre sel et ketchup. 1983. Plâtre et bois peint. 40,6x83,9x44,5 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Restaurant diner: Still life N°4. Dessin, encre sur papier. 55,2x67,3 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, new York



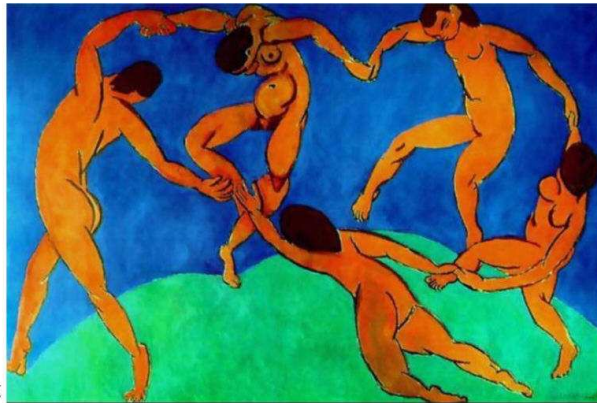
Nicolas De STAËL: nature morte au chandelier. 1955. Huile sur toile. 80x58 cm.



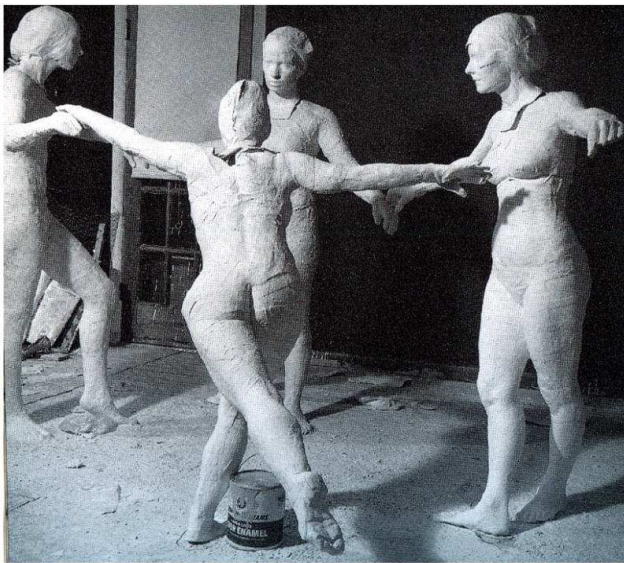
Nicolas de STAËL: Nature morte aux bocaux .1955. Huile sur toile. 64x65 cm.



## Fiche George SEGAL N°23



MATISSE: La danse. 1909-10.  
Huile sur toile. 260x391 cm.  
Musée de l'Ermitage, Saint Pétersbourg



Segal: Les Danseuses. 1971.  
(dans l'atelier de l'artiste)  
Plâtre. 183x366x244 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



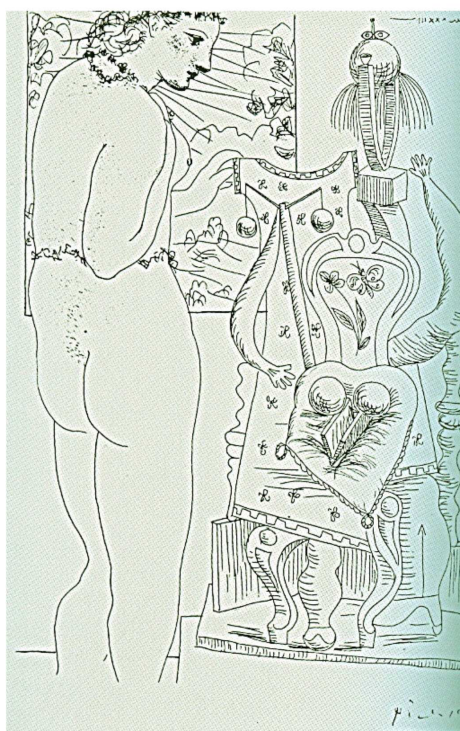
Segal: Les danseuses. 1973.  
Bronze peint. 183x366x244 cm.  
National Gallery of Washington D.C.



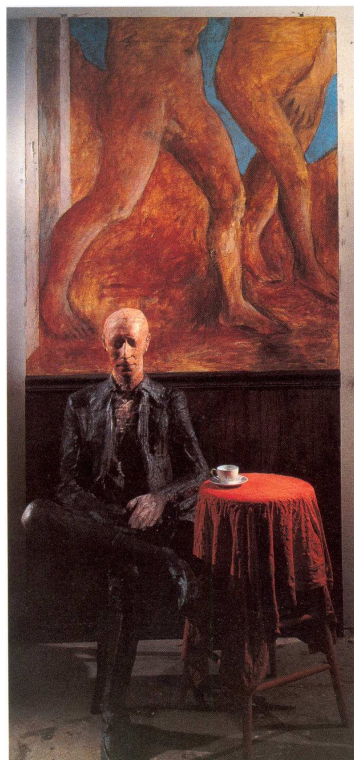
## Fiche George SEGAL N°25



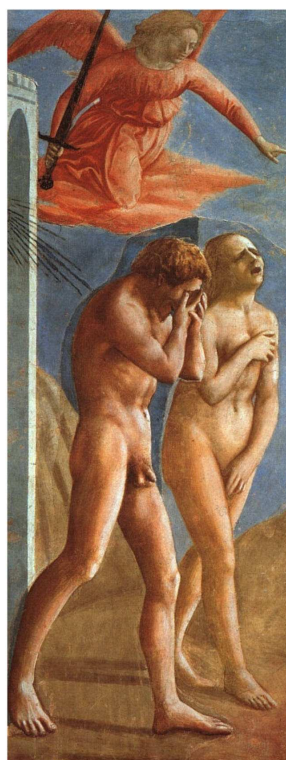
SEGAL: La chaise de Picasso. 1973.  
Plâtre, bois et divers matériaux et objets. 198x152 cm.  
Guggenheim Museum, New York.



PICASSO: Suite de Volland. épreuve N°74. 1933.  
Gravure à l'eau-forte. 10,5x7,5 cm.  
Salomon R. Guggenheim museum, New York



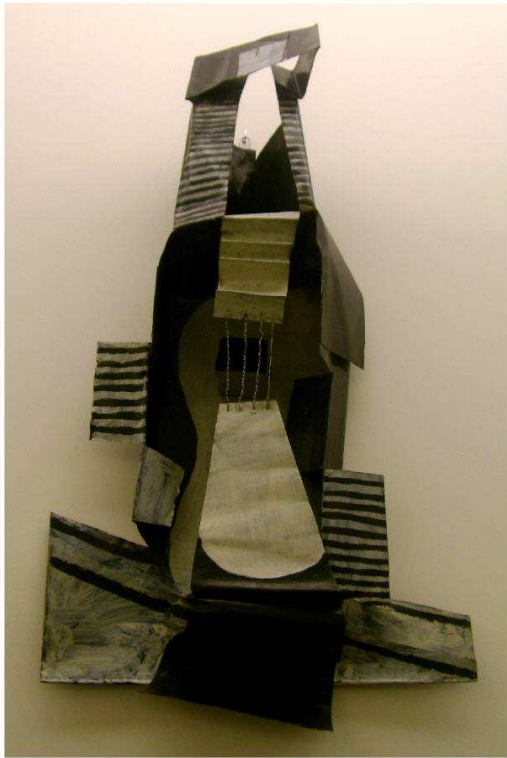
SEGAL: Le restaurant Italien. 1988.  
Plâtre, bois, céramique, peinture acrylique.  
244x122x91 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



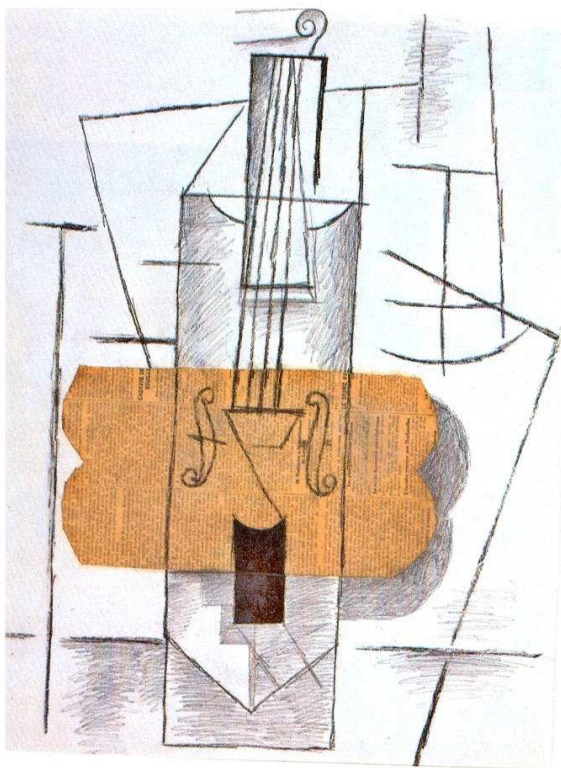
Masaccio: Adam et Eve chassés du Paradis.  
1425-28.  
Fresque. 208x88 cm.  
Chapelle Brancacci, Florence



## Fiche Documents divers N°19



PICASSO: Guitare. 1924. tôle découpée et pliée, fer blanc et fil de fer, peinture. 111x63,5x26,6 cm. Spiess cat. 63

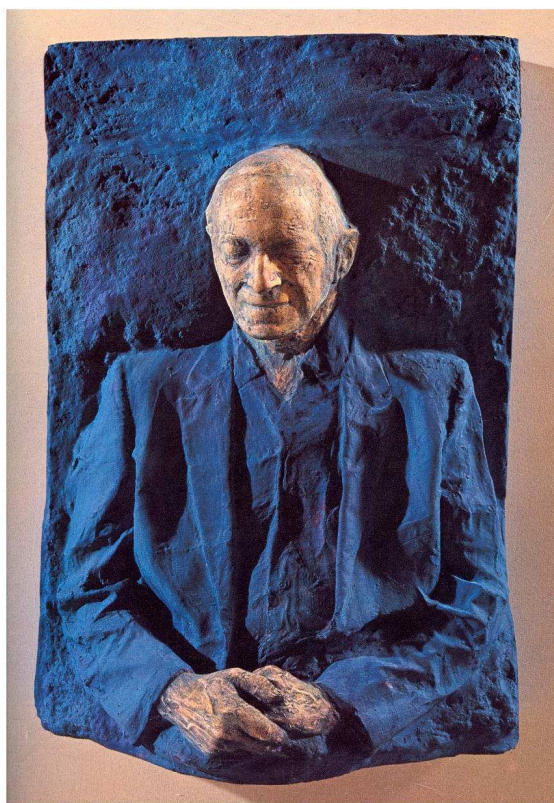
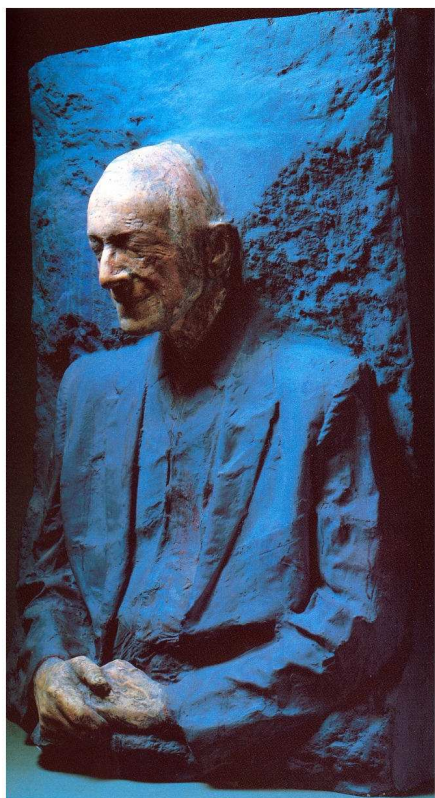


PICASSO: Construction Violon. 1913. Boîte en carton, papier collé, gouache, fusain, crayon, corde. 52x30x4 cm. Musée Picasso, Paris

PICASSO: Composition au violon. 1912. Papier collé, mine de plomb et fusain. Coll; privée. Kosinski cat. 59



## Fiche George SEGAL N°14



Portrait de Meyer Schapiro. 1977. Relief. Plâtre peint. 96x66x33 cm. MOMA, New York



Neysia. 1989. Plâtre et bois peints, métal, acrylique. 135x76x30 cm. Coll. particulière, USA



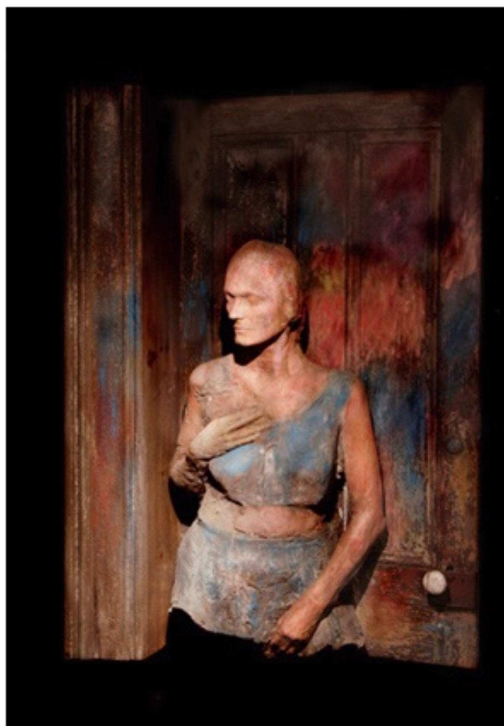
Couple s'embrassant. 1989-90. Plâtre et bois peints. 130x130x38 cm. Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



## Fiche George SEGAL N°12



Femme mangeant une pomme. 1981.  
Plâtre peint et bouleau. 97x97x20 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Femme contre une porte N°7. 1989.  
Plâtre et bois, peinture. 132x92x35 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



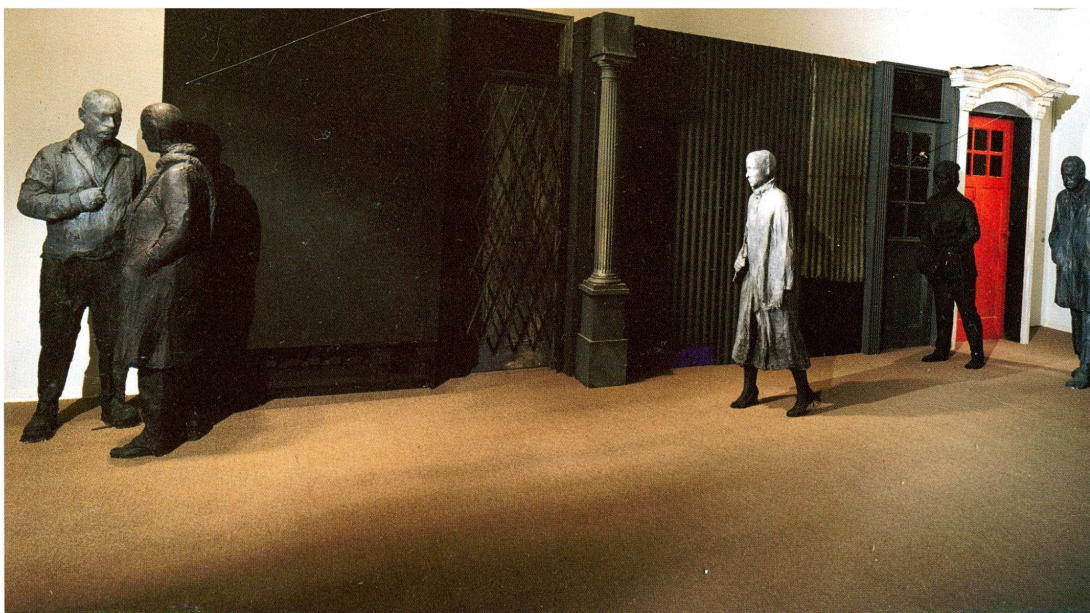
Suzanne. 1988. Plâtre et bois peints. 134,6x75,6x31,7 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



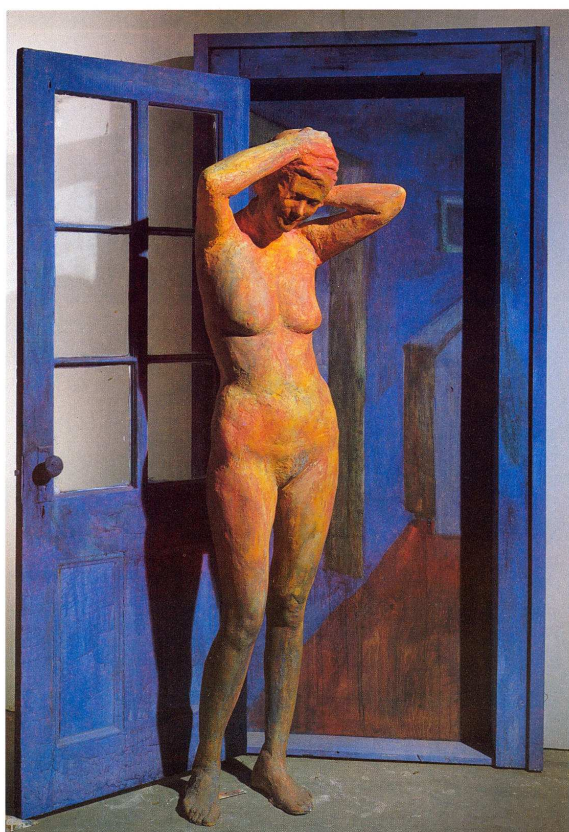
Femme devant une porte bleue. 1989.  
Relief. Plâtre et bois peints. 132x91x38 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



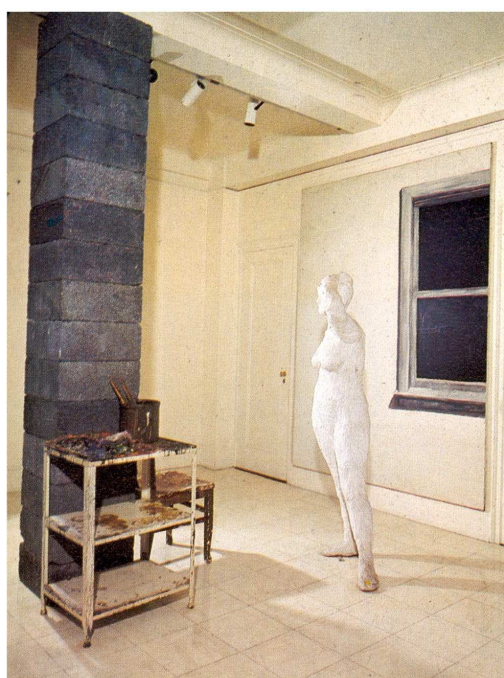
## Fiche George SEGAL N°8



La rue de la ville. 1987. Plâtre peint, bois et divers matériaux. 259x792x183 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



Femme debout devant une porte bleue entrouverte. 1981.  
Plâtre et bois peints. 208x140x84 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



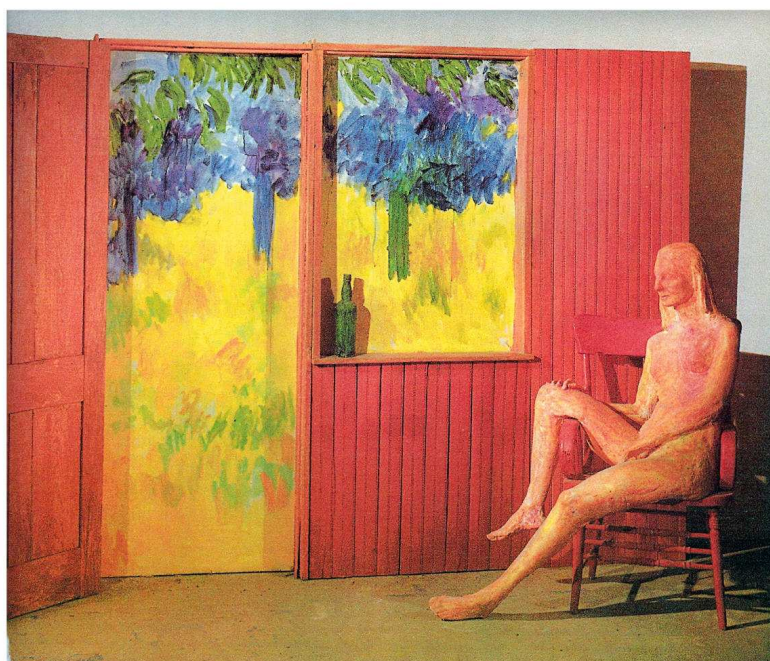
L'atelier de l'artiste. 1963.  
Plâtre, bois, métal, ciment et objets, peinture.  
244x183x274 cm.  
Coll. Harry N. Abrams, New York



## Fiche N°17: George SEGAL



Danseuse se reposant. 1983. Plâtre, bois peints et lumière fluorescente. 244x210x122 cm.  
Coll. Sidney Janis gallery, New York



Sumer cabin. 1984. Plâtre et bois peints. 203x295x91,5 cm. Coll. particulière, New York

Tâchons à présent de classer l'ensemble des œuvres sculpturales que nous venons d'énumérer selon les similitudes plastiques repérables et tentons d'y repérer plus précisément les aspects plastiques et sémantiques qui permettent d'une part, de véritablement référer à la « francité de l'art moderne » dont parle George Segal et d'autre part, de questionner les modalités fonctionnelles de l'objet pictural réel qui s'y manifestent. Essayons d'entrevoir, pour chaque pièce, les caractéristiques figurales qui nous semblent donc participer du sens même de l'œuvre.

Commençons par le « Portrait de Meyer Schapiro »<sup>37</sup> de 1977. Il s'agit d'un relief constituant aux yeux de Segal une expérience artistique qui s'avère une alternative à la sculpture autonome qu'il réalise communément. En effet, comme tous les reliefs exécutés par l'artiste à partir de la fin des années 1970, cette œuvre met en exergue une relation fond/figure qui laisse à présager de la production des objets picturaux réels des années 1980-1990. Elle tend à relier l'activité originelle passée du peintre à celle plus actuelle et plus constante du sculpteur : ces réalisations plastiques en volume présentent la caractéristique d'être appréhendables visuellement seulement sur une face, comme un tableau. De même, elles sont destinées pour la plupart à être mises au mur, accrochées à la paroi. Elles instruisent donc un rapport perceptif du même ordre que celui que génère une peinture. De plus, c'est un portrait : genre artistique, au caractère quelque peu traditionnel qui renvoie à une certaine conception de l'œuvre d'art et convoque des formes artistiques anciennes dans lesquelles, en principe, il n'est nullement question d'autre chose que d'apparences formelles et identitaires du modèle. Mais justement, les procédures techniques employées par Segal lui permettent d'outrepasser les limites mêmes du genre en transférant dans la matière inerte l'ensemble des détails (morphologies singulières, rides et imperfections de la peau du modèle...) mais aussi le sentiment que quelque chose du modèle a été capté qui ne relève pas seulement de l'ordre de l'artifice visuel mais s'avère profondément prégnant et réel, indiciel d'un état psychologique. Le regard ne se délecte pas des effets optiques et des artifices picturaux savamment constitués pour y dévoiler l'apparence du visage de Schapiro mais tend à y découvrir les indices matériels d'une saisie haptique immédiate de son corps émergeant de la matière. En cela l'œuvre qui se manifeste en sa qualité de représentation imagée transcende le modèle au point d'en fournir dès lors une réplique extrêmement fouillée dans le détail ; réplique qui rend compte non seulement de la physionomie du personnage mais du sentiment existentiel qui l'habitait lors du moulage. L'œuvre se fait l'enregistrement soudain d'une réalité concrète éprouvée comme telle grâce à l'empreinte intangible laissée par un esprit humain au moyen de la matière inerte. Dès lors, la représentation figurale s'affirme en ses qualités d'objet concret fortement matérialiste, saillant contre le mur sur lequel elle est accrochée. C'est cela qui prime pour le sculpteur lorsqu'il se prête à la réalisation d'un portrait : « j'ai besoin que quelque chose soit bidimensionnel/tridimensionnel [...] qui me force à rompre les lois de la

---

<sup>37</sup> Voir fiche Segal N°14 page 461



sculpture »<sup>38</sup> dira-t-il ou ailleurs : « J'avais faim de quelque chose avec des arêtes saillantes et une structure palpable »<sup>39</sup>.

Mais il y a encore dans ce type de travail un autre aspect de l'œuvre qui nous semble intéressant: c'est celui du traitement coloré et de la référence qu'il peut induire dans la pensée du spectateur : ce dernier peut déceler précisément dans cette œuvre quelques analogies avec les reliefs d'Yves Klein. Ces ressemblances peuvent le conduire à considérer une certaine filiation artistique avec le plasticien français, d'autant que les deux artistes ont exposé ensemble en 1962, à la Sydney Janis Gallery lors de l'exposition « *The New Realist* » et que, de plus, les reliefs de Klein recouverts du bleu IKB sont bien antérieurs à ceux de Segal. En effet, à la vue d'un tel portrait, il nous semble saisir une évidence : il y a un lien implicite entre le relief de Segal et l'œuvre du nouveau réaliste français, notamment avec le « Portrait d'Arman »<sup>40</sup> de 1962. Or il n'en est rien ! Le rapport à Klein est ici fortement ambigu : nous rapprochons le portrait moulé par Segal des réalisations de 1961-1962 de Klein par l'entremise du traitement relativement identique de l'épiderme chromatique, or ce n'est pas du tout les raisons pour lesquelles le sculpteur de South Brunswick use de cette teinte. Il s'en est expliqué très clairement lors d'un entretien avec Marla Price : « Il fallait que je fasse allusion à la passion de Meyer et à son éloquence dans ses causeries sur Cézanne auxquelles j'ai assisté sans y être invité, ainsi qu'à la solennité gris-bleu et à l'aura religieuse divorcée de l'église. Je me suis retrouvé en train de relire les recettes de peinture des maîtres anciens et de me délecter dans la superposition de couches de teinture transparente sur un enduit de plâtre brut, saturant ainsi chaque pouce carré pour le rendre intéressant. J'ai essayé de rendre mon œuvre aussi dense et variée que l'art français dans lequel Meyer se délecte. »<sup>41</sup>. A notre avis, s'il y a ici un lien notable entre Segal et Klein, il réside bien davantage dans le rapport direct au corps qu'implique nécessairement la conception technique du relief : ce qui semble commun aux deux artistes, c'est la relation à l'empreinte corporelle et à la chair qui nous fait saisir, dans l'immédiateté de la vision, l'immanente réalité de corps saillant du substrat matériel... mais ne développons pas cet aspect de l'œuvre en ce premier chapitre, nous serons conduit à formuler de plus amples commentaires ultérieurement.

Nous rattacherons à ce type de moulage, une grande partie des bas-reliefs comme « Bas-relief : la baigneuse »<sup>42</sup> de 1972 dont le titre explicite peut convoquer dans l'esprit les références à Renoir ou Cézanne. Nous associerons aussi à ce groupe, les bas-reliefs dans lesquels l'artiste a

---

<sup>38</sup> Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Modern Art Museum, 1990, p 27

<sup>39</sup> Sam Hunter, *Georges Segal*, New York, ed. Rizzoli, New York, 1989, p 17

<sup>40</sup> Voir fiche George Segal N°63 page 479

<sup>41</sup> Jan Van der Marck, *George Segal*, New York, Revised [1975], ed réévaluée Harry N. Abrams Publisher, 1979, p 222

<sup>42</sup> Voir fiche Segal N° 24 page 439

introduit un élément réel, tels « Les trois baigneuses près d'un bouleau »<sup>43</sup> de 1980 et « Femme mangeant une pomme » de 1981 où le tronc d'un arbre réel émerge du substrat matériel. L'ensemble de ces réalisations polychromes participe du recyclage des morceaux de corps moulés en plâtre, désassemblés, et jonchant le sol de l'atelier depuis plusieurs années. Nous retrouvons, dans ces divers reliefs le même rapport fond/figure et la même manifestation du « bruit » que dans le portrait dont nous venons de parler. L'œuvre donne le sentiment d'être en quelque sorte un instantané obtenu non par les moyens de la photographie mais par celui, bien plus prégnant, du plâtre de moulage : celui-ci favorise la pétrification d'un instant de vie du corps du modèle adoptant une pose foncièrement naturelle. En conséquence, le bas relief n'en restituant qu'une portion congrue, qu'un fragment reconnaissable, le spectateur se trouve confronté à une réalité perceptive peu habituelle : la perception des fragments instruit un rapport sensible plus intime avec la figure dans la mesure où les morceaux de corps sont vus « d'une façon très proche de celle avec laquelle on regarde un gros plan dans un appareil photo »<sup>44</sup>. Ils ont quelque chose de l'aspect fortuit, inattendu et convaincant d'une prise de vue instantanée et semblent « [tenir] lieu de souvenirs soudains ainsi que d'aperçus de personnes déjà vues »<sup>45</sup> ... Sans aucun doute le rapport intrinsèque qui opère entre le fond et le fragment de corps intégré est à l'origine de ce sentiment par lequel nous appréhendons l'œuvre comme un événement figé, un instant de vie pétrifié dans la « matéria informis »... isolé par le procédé de moulage comme une portion de réalité qu'il nous est possible de saisir dans son immanente manifestation existentielle. Cependant, nous devons préciser que les raisons matérielles qui ont implicitement conduit l'artiste à exécuter ce type de travail plastique ne sont pas de même nature que pour les portraits. Si ces derniers résultent pour la plupart d'une commande ou d'un désir de représentation « ciblée » d'un membre de sa famille ou d'un proche, les bas-reliefs constitués de fragments de corps anonymes sont issus d'un désir de recyclage : « Pendant des années il y a eu des morceaux désassemblés qui traînaient dans mon atelier. Je les ai toujours regardés et parfois un fragment me semblait merveilleux, et d'autres fois insensé, comme une pièce d'un puzzle [...] Il m'est apparu que le bas-relief était la solution pour utiliser un fragment de corps. »<sup>46</sup>

Avec la quantité de segments de moulages partiels qui encombraient son grand atelier, on pourrait supposer que Segal ait eu envie de reconstituer avec divers morceaux ne résultant pas d'un même modèle vivant, des personnages hybrides dont le corps serait recomposé en son entier avec des fragments hétérogènes, faisant dès lors référence au mythe de Frankenstein. Il n'en est rien ! Bien au contraire, nous l'avons déjà constaté, l'artiste de

---

<sup>43</sup> Voir fiches Segal N° 12 et 24 pages 439 et 462

<sup>44</sup> Marco Livingstone, *Rétrospective Georges Segal : peinture, sculpture et dessin*, Montréal, Musée des Beaux Arts, 1997, p 92

<sup>45</sup> Jan van der Marck, , *George Segal*, New York, Revised [1975], Ed réévaluée Harry N. Abrams Publisher, 1979, p 60

<sup>46</sup> Marco Livingstone, Op Cit. , p 92

South Brunswick n'opère pas de la sorte: il ne pratique pas l'assemblage de coques de plâtre provenant de modèles vivants différents pour réaliser un personnage en son entier. Mais, s'il se refuse à associer des fragments de corps en plâtre issus de moulages partiels et pluriels, ce n'est pas seulement, à notre avis, parce que le résultat escompté est «étrange et disproportionné» mais bien plus, nous semble-t-il, parce que ce type de modelage implique des portions de corps moulé en plâtre qui manifestent un état sensible de l'épiderme et un aspect visuel de surface bien différent et contradictoire : les caractéristiques de la peau, les indices du flux vital pétrifié dans l'instant de prise du plâtre qui recouvre les chairs du modèle et l'attitude singulière de replis ou d'attente de ce dernier aux prises à l'expérience du moulage de plâtre humide et froid, sont diverses et ne se traduisent pas dans le substrat matériel de la même façon. Ainsi les fragments de corps moulés en plâtre qui n'ont pas la même origine anaphorique ne peuvent constituer, pour l'artiste, l'unité sensible d'une seule et même personne car, «les attitudes mentales d'un individu ressortent, d'une manière ou d'une autre, sur le plâtre »<sup>47</sup> nous dit-il. Autrement dit, les segments de corps obtenus par des moulages différents de divers modèles ne présentent pas les mêmes caractéristiques morphologiques de corps humain naturellement constitué et ne réfèrent pas à des aspects unitaires de l'épiderme sensible susceptible d'appartenir au même individu. De plus ils ne renvoient pas au même sentiment éprouvé par le modèle, lors de l'opération de moulage : chaque être humain a ses propres dispositions de refus ou d'acceptation face à une expérience sensorielle nouvelle, il réagit en conséquence de façon bien différente au recouvrement de leur corps par le plâtre humide et mou. Cet état de la personne moulée ressort inexorablement dans le moulage obtenu...

Bref, l'assemblage de diverses coques de plâtre impliquant plusieurs modèles vivants ne peut satisfaire à une exigence plastique qui les voudrait d'une part, indicies d'un corps constitué naturellement et d'autre part, d'un état sensible révélant la singularité d'une individualité existentielle et d'un sentiment de présence propre à chaque être humain : « J'ai parfois essayé de réunir les parties d'une figure pour réaliser un composé, et le résultat était des plus bizarres. Si on prend un personnage complet et que l'on ajoute le doigt de quelqu'un d'autre, cela ressort comme le nez au milieu de la figure. Il y a une incroyable unité en nous, misérables êtres humains. Nos doigts ont quelque chose à faire avec la forme de nos oreilles. A partir du moment où l'on traite de la figure humaine d'une telle manière, on découvre que chaque personne est attachée à elle-même »<sup>48</sup>...

Quelques remarques nous viennent à l'esprit au sujet des portraits et des œuvres murales exécutées par Segal dans les années 1970 : il nous semble bon de porter à l'attention de notre lecteur le fait que Segal éprouve les mêmes réticences que Bonnard à produire sur commande des portraits

---

<sup>47</sup> Jan Van Der Marck. « *Georges Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris. Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 22

<sup>48</sup> George Segal, extrait du catalogue d'exposition. Onnasch Galerie, Cologne, 1971 In *Segal*, Cnacarchives, Paris. Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 34

représentés en relief ou sur pied. Jan Van der Mark se souvient de la réaction de Segal lorsque son marchand Sidney Janis lui demanda de réaliser son portrait : « Et voilà Sidney Janis auquel j'avais toujours demandé de me protéger des commandes, qui voulait se faire représenter ! »<sup>49</sup>. De même, à l'instar de Bonnard, il se refuse à réaliser ce type d'œuvre pour le seul but de satisfaire à l'égo de son commanditaire et tend davantage à utiliser la physionomie de ses modèles à des fins de questionnement de l'art pour l'art ou du moins, utilise-t-il habituellement son modèle comme une figure anonyme servant d'autres fins que celles de concourir uniquement à sa reconnaissance visuelle et identitaire. Certes, plus que chez Bonnard, la figure représentée est toujours extrêmement reconnaissable puisqu'elle est issue intrinsèquement d'un allant poétique déterminant mais cependant, c'est délibérément que Segal l'intègre à ses dispositifs sans révéler son identité: il n'indique que rarement, dans les titres de ses œuvres, le nom du modèle représenté. Remarquons aussi que, dans la plupart des cas, les personnages sont traités comme des portraits qui réfèrent de façon anonyme au genre humain et ne nient pas pour autant les particularités physiques relatives au modèle. Opérant ainsi, l'artiste amène le spectateur à se reconnaître d'une certaine manière dans l'effigie de plâtre et à se projeter dans l'œuvre appréhendée en ses qualités de dispositif environnemental. Ce n'est bien évidemment pas le cas de l'œuvre dont nous parlions précédemment puisque, dans le relief figurant le buste de Meyer Schapiro, il est effectivement question d'une restitution figurale visant à faire le portrait de l'historien de l'art ; dans ce cas précis, Segal ne cherche qu'à faire « un instantané » qui restitue « l'impression de saisir au passage des aperçus de réalité »<sup>50</sup> rendant compte de la tension du corps du critique, « de son état sensible et vivant » figé en un instant dans le plâtre. Il nous révèle l'identité du modèle d'une part, par la restitution fidèle des traits physionomiques du personnage et d'autre part, par un traitement chromatique hautement suggestif qui évoque la passion de l'historien de l'art envers la peinture de Cézanne.

Un autre ensemble de productions en plâtre<sup>51</sup> peut être constitué à partir d'œuvres tels « Summer cabin » de 1984, « Femme debout devant une porte bleue entrouverte » de 1981, ou encore « Hélen aux pommes » de 1981. Cet ensemble de sculptures met l'accent sur un dispositif spatial renvoyant ipso facto le spectateur à l'appréhension d'un environnement plus familier et quotidien proche de l'univers intimiste d'un Bonnard. On y retrouve tous les tenants d'une composition heureuse de l'existence référant à cette sensibilité pour les choses simples de la vie devant lesquelles nous ne pouvons rester insensibles : « J'ai appris à ouvrir les yeux sur le monde, et c'est ça qui m'intéresse maintenant. Je ne veux pas donner une image du monde qui ne

---

<sup>49</sup> Jan Van der Marck, *George Segal*, New York, Revised [1975], éd réévaluée Harry N. Abrams Publisher, 1979, p 141, note relative à la planche 85 concernant le portrait en pied de son marchand.

<sup>50</sup> Marco Livingstone. *George Segal: peinture, sculpture, dessin*. Montréal, Musée des Beaux arts, 1997, p 93

<sup>51</sup> Voir fiches Segal N°8 et 17 pages 463, 464 et 480



soit que le reflet de moi-même. »<sup>52</sup> Nous nous trouvons au cœur (ou face à) d'un dispositif figural qui implique psychologiquement et sensoriellement notre personne par l'entremise du thème foncièrement proche de nos aspirations existentielles : des personnages représentés dans des attitudes naturelles ou des silhouettes féminines nues aperçues dans leur intimité quotidienne. Ces personnages aux postures familières ou sensuelles sont réalisés à l'échelle un et positionnés dans un entour réel simple et banal. Le traitement chromatique, fortement suggestif et sensible de l'ensemble, imprègne jusqu'aux moindres détails la composition spatiale soumise à une source lumineuse incidente judicieusement distribuée. Cet éclairage rend plus encore convaincant le cadre architectural et les quelques objets connexes qui servent le dispositif spatial... C'est d'un espace de la vie quotidienne, d'un cadre intime et familial dont nous parle Segal : celui-là même de son existence d'homme qui se veut le témoin oculaire tout autant que l'acteur privilégié d'une réalité de tous les jours. En cela il convoque dans notre esprit des instants de vie familiers et renvoie ainsi, comme ont pu le faire Edgar Degas ou Pierre Bonnard, notre appréhension perceptive de l'œuvre à notre propre expérience existentielle...

Ces œuvres forment à notre avis l'un des points culminants de la pensée Segalienne à propos d'objet pictural réel : « Je voulais un espace que je pouvais déplacer en moi. Et je souhaitais aussi le ponctuer avec des objets massifs que l'on pouvait voir sous différents angles et différents points de vue, prenant ainsi le cubisme, peut-être, au sens littéral du terme. »<sup>53</sup> Nous reviendrons dans les prochains chapitres de façon beaucoup plus poussée sur cela mais retenons que ce type de dispositifs plastiques correspond véritablement à l'Objicio tel que nous l'avons déterminé dans la partie précédente. Là encore, il nous faut insister sur les similitudes avec Bonnard. On constate que si généralement l'œuvre découle d'une situation observée par l'artiste, celui-ci ne vise jamais à en reproduire avec rigueur la totalité des éléments figuraux qui la composent et leur situation géographique dans l'espace de l'œuvre. Chez Bonnard, ce sera souvent en termes de dilution, d'évanescence, de déliquescence que les objets apparaîtront dans l'entour du personnage. Ils seront d'ailleurs toujours assez nombreux sur la toile peinte et constitueront des motifs figuratifs ou des éléments formels chromatiques distribués sur la surface de telle manière à participer structurellement à la manifestation du phénomène d'épiphanie figurale. Chez Segal, au contraire, l'entour est réduit à l'essentiel de ce qui permet une compréhension claire de la scène représentée. Les objets, peu nombreux, sont disposés dans l'entour du personnage en plâtre et participent à la contextualisation de la scène représentée. C'est donc de façon quasiment inverse que les objets représentés ou les éléments figuratifs associés aux personnages participent de l'émergence de l'objet pictural réel : chez Bonnard, il créent par leur nombre et leur disposition particulière des déplacements du regard qui conduisent à l'émergence épiphanique de la figure humaine, à la périphérie de l'image peinte ou parfois en son centre; chez Segal, par leur nombre

---

<sup>52</sup> George Segal, Extrait de *Studio International*, 174, N°893, New York, octobre 1967, p. 146-149. In *Segal*, Cnacarchives, Paris. Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 34

<sup>53</sup> Marco Livingstone. Op Cit, p 106

restreint et par leur indéniable prégnance d'ustensiles réels, il viennent constituer une sorte d'écrin tout autour du personnage qui favorise l'assimilation par le spectateur de l'entour plastique à l'espace de monstration...

Bref, par des moyens très divergents, tous deux préfèrent tirer parti de façon libre et convaincante de leur sensation première pour conférer plus de véracité à leur vision du monde car « construire le fac-similé d'un endroit indentifiable, ne pourrait nous persuader que nous sommes confrontés avec la réalité. »<sup>54</sup> La véracité de la représentation figurée ne repose pas sur le fait que « ça ressemble » analogiquement à la scène quotidienne mais plutôt sur la façon avec laquelle l'objet pictural réel conduit le spectateur à prendre conscience de la réalité des constituants formels ou plastiques qui le composent : par la présence des objets réels dans l'œuvre de Segal, ou par la prégnance des motifs figuraux et des matériaux picturaux chez Bonnard, l'espace imaginaire de « l'Objicio » ou du « Phenomenum », est avéré autonome aux yeux du spectateur. Du coup, il lui révèle son propre positionnement dans l'espace réel perçu. Nous y reviendrons forcément lorsque nous aborderons les questions des compénétrations volumiques, colorées et lumineuses dans l'espace de l'œuvre.

Un autre groupe d'œuvres nous semble révéler des solutions fort judicieuses quant à la façon dont elles se dévoilent au regard en leur qualité d'objet pictural réel issu d'une volonté artistique visant à assimiler les caractéristiques de l'espace pictural à celui de la sculpture : moulages en haut relief<sup>55</sup> impliquant la figure polychrome se détachant presque totalement du support sur lequel elle apparaît. Il s'agit d'œuvre murale dont le personnage, la figure humaine moulée est en saillie de façon très importante au devant d'un objet réel plan de grande dimension tel le mur de brique, la porte ou le lit. Ces productions plastiques, elles aussi, exploitent à leur façon le langage du corps et peuvent faire écho pour la plupart aux nus de Bonnard dont elles empruntent les poses naturelles telles « Couple s'embrassant » et « Femme contre une porte »<sup>56</sup> réalisées en 1989. Cet ensemble constitue aussi un bel ensemble d'objets picturaux réels qui joue de façon très subtile sur la relation fond/figure en faisant intervenir très précisément les incidences lumineuses et le traitement chromatique de la surface peinte. Nous avons abordé l'analyse d'un de ces représentants dans la première partie, lorsque nous nous sommes penchés sur « La veste accrochée à la porte N°2 »<sup>57</sup> de 1988. De même, des hauts-reliefs comme

---

<sup>54</sup> Marco Livingstone. *George Segal : peinture, sculpture, dessin*. Montréal, Ed. Musée des Beaux Arts, 1997, p 60.

Remarque : Précisons toutefois que les œuvres de Segal ne se veulent pas de véritables fac-similés, des répliques fidèles du monde visible parce qu'elles cherchent, en nous tenant à distance, à nous solliciter comme les témoins de la solitude et de l'existence quotidienne des autres plutôt que de nous inviter à participer à la scène.

<sup>55</sup> Voir fiche George Segal N° 12 page 462

<sup>56</sup> Voir fiches George Segal N° 12 et 14 pages 461 et 462

<sup>57</sup> Voir Fiche George Segal N° 1 page 481

« Léon devant un mur de briques » ou « Neysa »<sup>58</sup> de 1989 participent de ce groupe sculptural. Ils jouent, comme les bas-reliefs et les portraits, sur la relation fond-figure mais de façon plus prononcée encore. En installant le personnage représenté en buste sur l'avant plan de l'œuvre murale, l'artiste nous donne à voir une sorte de haut-relief dont la figure humaine, à l'échelle un, apparaît au devant de l'œuvre, saillant à l'avant plan, dans l'espace réel qui forme dès lors l'entour même de l'œuvre. Cependant, le traitement de l'entour plastique constituant l'arrière-plan n'est pas aussi dépouillé que celui des bas-reliefs : la figure, figée dans la matière inerte à la manière d'un instantanée photographique, se détache sur un plan qui est signifiant et qui revêt l'aspect d'un mur, d'une porte ou d'une fenêtre. L'artiste joue, entre autres, sur le rapport couleur/lumière incidente pour créer les conditions maximales d'une perception homogène d'un volume réel dont une partie saille vers l'avant et d'une surface peinte, à l'arrière, assumant sa platitude et sa planéité. L'usage de la couleur dans ce type de production hybride, à la fois bidimensionnelle et en volume, n'est pas sans rappeler certaines solutions employées par Pierre Bonnard, pour établir un lien étroit entre la figure et l'entour. Nous aurons l'occasion d'en reparler dans le chapitre concernant les modalités chromatiques. Dans ce type de réalisation plastique, Segal tend à mettre en exergue, à sa façon, les propos de Cézanne qui souhaitait « concréter » la réalité perçue. Il réalise un artefact plastique dont le procès de signification comprend deux dimensions : l'une, sur le mode réflexif qui consiste à « se présenter » et l'autre transitive qui « présente quelque chose »<sup>59</sup>. Ainsi en est-il de la relation à l'entour : l'œuvre opère une véritable saillie sur le réel qui la fait percevoir par le spectateur en ses qualités d'objet artistique physiquement appréhendable et simultanément elle s'affirme en tant qu'image représentant une scène de la vie courante. Du moins suggère-t-elle, par les éléments figuraux qu'elle rend visible, un instant de vie quotidienne dans lequel le personnage n'est pas représenté en son entier. Toutefois, ce dernier, bien que partiellement exécuté, implique une compréhension générale de la scène figurée et renvoie à une saisie haptique de l'espace de représentation d'où émerge son corps propre. C'est par le biais précisément du traitement de surface rendant compte à la fois des détails morphologiques du personnage (rides, imperfection de la peau, texture des habits...), des tensions perfectibles de son état psychologique figé dans la matière que le spectateur éprouve le sentiment d'une présence réelle et immanente dans son champ de vision : l'œuvre instruit paradoxalement une relation perceptive de la même nature que celle induite par la vue d'un tableau figuratif accroché au mur mais nous demeurons malgré tout confrontés à une réalité concrète, exhibant sa corporeité plastique et figurale.

---

Remarque : Nous renvoyons notre lecteur à notre analyse de l'œuvre, pages 51 à 56 du livre I.

<sup>58</sup> Voir fiches George Segal N° 8 et 13 pages 463 et 482

<sup>59</sup> Louis Marin, « *Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures* », in *Cahier du musée d'art moderne. Centre George Pompidou*, 1988, p 63

C'est à partir de ce dernier point, qui rend compte de ce que nous avons nommé la « concrétude » de l'artefact artistique, que nous établirons, pour la production plastique de Segal, un ultime groupe d'artefacts tridimensionnels polychromes pouvant se constituer un objet picturaux réels. Sans doute s'agit-il de l'ensemble le plus singulier et le plus remarquable que Segal ait fait, dans la mesure où, pour la première fois depuis le début de sa carrière, il n'implique pas le personnage moulé en plâtre. En effet, les reliefs néo-cubistes et les « still life » réalisés entre 1981 et 1987 ont cette particularité de ne pas référer directement à la forme humaine mais de renvoyer essentiellement à la référence artistique, voire à la citation. Les « Cézanne's Still life » N°1 à N°5, la « Morandi's still life », les reliefs inspirés des tableaux cubistes des années 1912 et 1913 telles la « Nature morte à la pipe, à la chaise et aux pommes (Braque) » de 1985 et la « Nature morte au violon et grappes de raisin (Picasso) » de 1983, participent de cet ensemble<sup>60</sup>. De même, pouvons-nous y associer la « Morandi's still life » mais aussi la « Segal studio installation : restaurant diner » de 1983 composée de cinq petites natures mortes concrètes et en couleur disposées au mur dans un alignement régulier. Signalons que toutes ces réalisations murales se singularisent du reste de la production du sculpteur de South Brunswick par le fait même qu'elles constituent des séries. Cette pratique sérielle qui est l'apanage de l'œuvre Morandienne est exceptionnelle chez Segal : bien qu'il soit possible, a priori, de supposer l'existence de la pratique de la sériation dans son œuvre (notamment par le repérage d'œuvres portant des titres similaires tel « Femme devant une porte »), il n'en est rien. George Segal ne produit que rarement par série même s'il peut faire usage cinq ou six fois d'affilée d'un même modèle vivant<sup>61</sup>. Ce n'est pas dans son projet de jouer sur les ressorts de la sériation, du moins c'est assez rare et peu explicite dans son œuvre. Nous supposons que cela ne correspond pas à son tempérament et à son approche réflexive et artistique du modèle réel : contrairement à Morandi qui porte un regard spéculatif de peintre sur les occurrences du visible à partir d'un dispositif préfiguratif extrêmement élaboré, Segal, lui, s'en tient à une approche sculpturale qui ne nécessite pas les mêmes rapports perceptifs et visuels avec les choses visibles : il est confronté, dès les premiers instants de l'anaphore, à la prégnance des matériaux solides et palpables qui l'amène à appréhender de façon tactile, par le toucher, les objets et les corps qu'il manipule. Sa démarche, évidemment, est foncièrement celle d'un sculpteur alors que Morandi se comporte irrémédiablement en peintre face au monde visible qui lui sert de modèle.

Un autre point est à soulever, qui concerne directement la production de ces artefacts plastiques issus de la libre interprétation en 3D de peintures reconnues comme des œuvres maîtresses de l'avant-garde moderne de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle. Si elles constituent en quelque sorte, des paraphrases en volume de références artistiques renvoyant au mode pictural,

---

<sup>60</sup> Voir fiches Segal N° 30, 37, 39 et 44 pages 668, 689, 693 et 694

<sup>61</sup> Remarque: Nous signalons justement une suite de sept reliefs intitulée: "Série de la grossesse: 7 états" de 1978, qui constitue une exception relativement isolée dans l'œuvre sculptée de Segal. Voir fiche Segal N° 24 page 439



elles apportent à leur auteur un moyen d'interroger et d'étudier les modes de fonctionnement spécifique à l'œuvre d'art moderne. Elles constituent en somme le moyen par lequel George Segal porte son attention sur la peinture en ses tenants poétiques et techniques propres. Autrement dit, la pratique citationnelle envisagée par Segal lui octroie la possibilité d'orienter sa démarche plastique vers des questionnements qui ne renvoient qu'à l'œuvre d'art et lui permettent d'adopter une posture artistique référant à l'art pour l'art. Bref, l'une des finalités artistiques que se donne Segal lorsqu'il produit ce type d'œuvre consiste en l'étude des innovations picturales de la modernité... c'est en tout cas de cette façon qu'il qualifiera son travail lorsqu'il s'adressera à Sam Hunter et qu'il en viendra à parler de « peinture repeinte » : « d'un certain point de vue, c'est le résultat net d'une série de sculptures et de reliefs que j'ai réalisée tout d'abord à partir de Cézanne, puis du cubisme. Ensuite, j'ai également longuement réfléchi à l'Art [...] J'ai regardé avec attention Picasso et Braque qui eux-mêmes regardaient par-dessus l'épaule de Cézanne et avaient repris leur travail là où Cézanne l'avait arrêté »<sup>62</sup>. Pour notre part, nous sommes persuadés que George Segal, par de telles productions artistiques, inscrit sciemment son œuvre dans la continuité d'une recherche picturale qui vise d'une part, à sonder les modalités d'émergences des occurrences du réel et d'autre part, à spéculer sur leur transposition dans le substrat plastique, affirmant dès lors l'artefact artistique en ses qualités d'objet pictural réel. Il y a toujours chez lui, comme chez ces maîtres modernes l'idée de l'étude et de l'examen du monde visible et de la transcription concrète du réel, en termes de traits, de formes et de matières agencées qui « aboutissent à l'analyse de la structure de l'univers, en le simplifiant fortement »<sup>63</sup>. Mieux encore, non seulement ce type de productions octroie à l'œuvre d'art des qualités d'objet concret référant à la peinture moderne, mais il induit une posture intellectuelle spéculant sur les modalités de perception du monde visible : « C'est vraiment de la philosophie. Ces peintres [Braque, Cézanne et Picasso] étudient la même chose que ce dont traitent tous les livres sérieux que j'ai pu lire. Ils posent la question du mystère de la conscience »<sup>64</sup>; mystère qu'il essaie d'approcher par l'entremise du travail artistique. C'est à cela que nous semble tendre l'effort créatif de Segal : il interroge les mécanismes de perception visuelle et sensorielle à partir de ses propres réalisations sculpturales et s'attache à sonder « l'épaisseur » de la conscience humaine faite d'un amalgame subtil de souvenirs, d'idées, d'attitudes et de sentiments... Explicitons notre pensée en nous servant d'un exemple : la « Cezanne still life N°2 »<sup>65</sup>. Il s'agit d'une production en volume que Segal a réalisée à partir de la reproduction d'une œuvre peinte par Cézanne. Ainsi la vue de cette sculpture vient-elle évoquer à l'esprit du spectateur, tout une activité artistique passée sur laquelle se fonde une part de son identité culturelle et sociale mais aussi les réflexes perceptifs qui lui permettent

---

<sup>62</sup> George Segal cité par Sam Hunter. *Georges Segal*. New-York, ed. Rizzoli, 1989, p 17

<sup>63</sup> George Segal: interview inédit avec Sam Hunter, en Août 1988 cité par Sam Hunter. *Georges Segal*. New-York, ed. Rizzoli, 1989, p 17

<sup>64</sup> Ibidem

<sup>65</sup> Voir fiche George Segal N° 37 page 440

d'entrer en contact avec l'œuvre d'art et plus largement avec le monde visible. Il se trouve que ce volume polychrome représentant une nature morte met en avant aussi les modalités d'une présentation de fruits et d'objets usuels disposés sur une nappe : en tant qu'œuvre sculpturale, elle induit une perception directe alors même qu'elle réfère originellement à un tableau peint. En tant qu'objet peint accroché au mur, elle convoque des habitudes de perception « de seconde main » qui la veut appréhendable dans l'esprit de l'observateur en tant qu'image. Il y a donc, ici, un double allant perceptif qui met en exergue l'œuvre comme la représentation d'objets et de fruits divers et en même temps comme la présentation même de ces éléments formels concrets. Cependant, pour l'observateur, il n'est nullement question de vrais fruits, ni d'ailleurs d'image de fruits à proprement parler : ce qu'il voit est bien de l'ordre du volume, ayant la forme, l'épaisseur et le poids des fruits disposés sur une nappe mais il ne peut les assimiler à de véritables pommes ou pêches. Il sait qu'il s'agit d'une réplique en plâtre peint qui se veut un artefact à dimension artistique dont il pressent les finalités esthétiques : devant un tel objet plastique, il adopte une posture adéquate par laquelle l'œuvre, en ses qualités d'objet pictural réel, se révèle porteuse d'un « déjà-là »<sup>66</sup>. Ce qu'elle dévoile au regard n'est pas seulement le sujet traité, c'est à dire la figure représentée ou présentée, mais aussi les moyens sensibles par lesquels elle le rend visible ... ces fruits, ce pichet ou cette corbeille en osier ne sont pas seulement « [des] objets identifiables qui exigent d'être reconnus et qui attendent de la réflexion un commentaire indéfini ; [ils] m'invitent à me détourner de l'apparence et à chercher ailleurs [leur] propre vérité »<sup>67</sup>. Or, les objets représentés, dans le cas de l'œuvre murale de Segal sont aussi les objets présentés qui réfèrent à un autre objet, lui-même représentation picturale d'objets réels : il y a donc tout un ensemble de percepts, d'idées et de sentiments qui naissent dans l'esprit du regardeur, l'obligeant à déployer à l'infini une pensée complexe dont « l'épaisseur » est constituée précisément des souvenirs, des sentiments et des idées, générés dans l'instant même de la perception. Ainsi cette vue des fruits peut-elle nous amener à un souvenir d'été ou à celui d'un étalage maraîcher sur un marché de Provence ; leurs couleurs nous évoquent-elles le goût sucré ou âpre de l'orange ou de la pomme alors même que la tonalité dominante de l'œuvre suggère peut-être un jour pluvieux ou au contraire donne l'impression d'une paisible journée d'automne. De même le pichet peut-il convoquer en nous la nostalgie d'un temps passé ou réveiller l'envie d'étancher notre soif ; mais encore peut-il seulement nourrir la pensée d'un instant de vie durant lequel nous avons éprouvé la soif. La nappe sur laquelle sont disposés tous ces objets peut convoquer consécutivement dans l'esprit, les draps de jute rugueux de nos aïeux ou le tissu qui recouvre dans la resserre un quelconque outil mécanique. Mais aussi, cette œuvre peut-elle engager une dimension culturelle plus à même de correspondre à l'idée d'un art majeur actuel : elle peut convoquer la référence artistique explicite ou même renvoyer à d'autres productions plastiques bien différentes... Ou bien encore, cette pièce de plâtre peint qui se trouve face à nous, accrochée

---

<sup>66</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*. Vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p16

<sup>67</sup> Mikel Dufrenne. Op cit, p 347

contre le mur, nous permet-elle de tenir pour vraie la situation existentielle qui est nôtre et par laquelle, d'un point de vue particulier et déterminé, nous nous délectons de ses aspects sensibles et formels. Nous prenons acte de notre position privilégiée d'observateur opérant une conduite esthétique à l'égard d'un objet culturel reconnu comme tel... Bref, nous développons à la vue et au contact de l'œuvre une pensée complexe qui nous fait consciemment vivre la relation perceptive avec l'œuvre en tenant compte de l'objet de représentation figurale (représenté et présenté), des aspects sensibles du monde visible que nous ordonnons par rapport à cet objet ainsi que de notre propre position d'observateur déterminée dans l'espace réel et face à l'objet même de notre visée fovéale... C'est tout cela qui constitue « le mystère de la conscience », ou du moins son « épaisseur ». Comme le déclare Segal lui-même : « Tout intervalle de trente secondes de conscience est plein d'un extraordinaire mystère »<sup>68</sup>. Et nous dirons, pour conclure ce propos que ce que l'objet plastique donne à voir se constitue en qualités expressives qui « ouvrent un monde » tout autant qu'elles « s'ouvrent au monde »<sup>69</sup> et donc conduit le regardeur à adopter, non une perception ordinaire qui va d'emblée à la signification<sup>70</sup> mais une pensée complexe constituée par tout un réseau de déterminations perceptuelles impliquant les phénomènes sensibles, les occurrences réelles et les projections mentales. Ainsi l'artefact artistique, pourvu d'une « fonction skeuo-poétique » favorise une activité instauratrice pour l'esprit et se dévoile donc en tant qu'arborescence identitaire complexe, renvoyant le regardeur tout autant à son expérience sensible présente et passée, qu'à ses capacités réflexives à se saisir des divers sens de l'objet artistique en convoquant dans l'esprit l'ensemble des données objectives de l'existence et les connaissances induites déjà acquises.

Si c'est souvent par l'intermédiaire d'une juxtaposition savamment orchestrée d'objets d'usage commun, de moulages sur le vif de personnages adoptant des attitudes coutumières et d'un cadre architectural des plus quotidiens que Segal parvient à nous faire « ressentir le sublime des choses ordinaires »<sup>71</sup>, il en va autrement lorsqu'il s'agit d'œuvres plastiques telles les « Cézanne's still life »<sup>72</sup> ou les œuvres murales en relief. Dans ce type d'œuvre, à l'exception des reliefs néo-cubistes dans lesquels il utilise partiellement des objets de récupération, Segal n'utilise pas de l'intégration d'objets réels. Le sculpteur de South Brunswick joue sur les ressorts d'une

---

<sup>68</sup> Marco Livingstone. *Georges Segal: peinture, sculpture, dessin*. Montréal, Musée des Beaux arts, 1997, p 29

<sup>69</sup> Remarque : Nous référons notre terminologie à celle de Mikel Dufrenne mais aussi à celle d'Etienne Souriau et renvoyons notre lecteur au développement de notre réflexion à ce sujet, de la page 57 à 60

<sup>70</sup> Mikel Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique. L'objet esthétique*. Vol. II, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, p 347

<sup>71</sup> George Segal. Extraits d'une interview rapporté par Matthew Baigell. Catalogue d'exposition au Jewish Museum, New York. Cité par Marco Livingstone, *Georges Segal: peinture, sculpture, dessin*. Montréal, Ed. Musée des Beaux Arts, 1997, p 22 et 30

<sup>72</sup> Voir fiche George Segal N° 37 page 440

habitude perceptive contrariée de l'œuvre d'art qui impliquent ipso facto notre lucidité à l'égard de la réalité de l'objet artistique appréhendé visuellement : ce dernier s'avère à la fois une représentation figurée relevant d'une iconographie spécifique à l'artiste, un objet physique concret et un artefact doté de caractéristiques sémantiques et expressives autonomes qui nous permet de réaliser pleinement, en toute conscience, l'acte même de perception par lequel nous est révélée notre propre aptitude à penser et à appréhender le réel. C'est ce que nous aurons encore l'occasion d'aborder lorsque nous analyserons dans les chapitres suivants, des œuvres<sup>73</sup> de 1973 telles « La chaise de Picasso » mais aussi « Les danseuses » exécutée en référence à « La danse » 1912 de Matisse : ces deux productions sculpturales, par le fait même de jouer sur les ressorts d'une pratique de la citation alliée à la réalité matérielle prégnante de l'objet plastique conduisent le spectateur à prendre conscience de la relation perceptive ambiguë et complexe qu'il entretient avec ce type particulier d'artefact que nous nommons « œuvre d'art ».

Au terme de ce chapitre, rappelons que si nos habitudes perceptives nous conduisent à adopter une posture visant délibérément la reconnaissance de l'œuvre figurative en ses dimensions d'artefact artistique et esthétique, notre vision s'opère habituellement de telle sorte que nous cherchons à distinguer dans l'image, des indices susceptibles d'en dévoiler l'iconographie qu'elle accueille. Se faisant, nous avons tendance à nous abstraire de la réalité qui est nôtre en tant qu'observateur, pour nous projeter mentalement dans la représentation figurative se dévoilant et se constituant à nos yeux en ses qualités d'image : « Devant un tableau figuratif, je suis « avec » les personnages représentés [...] cela ne signifie pas que la peinture soit de l'irréel, mais que je me suis irréalisé pour proclamer sa réalité et que j'ai pris pied dans ce nouveau monde qu'elle m'ouvre, homme nouveau moi-même. Mais il faut bien voir qu'en m'irréalisant, je m'interdis toute participation active ; en me désintéressant du monde naturel que j'ai quitté, j'ai perdu le pouvoir d'être intéressé dans le monde esthétique : je suis dedans, mais pour contempler, et c'est tout ce que l'œuvre attend de moi : que je me situe en elle et la connaisse du dedans. »<sup>74</sup>. Cependant, il nous semble nécessaire de modérer les propos de Mikel Dufrenne lorsque nous nous attardons à l'analyse des œuvres plastiques telles celles de Morandi, Bonnard et Segal car ces dernières engagent, au-delà d'une iconographie très marquée et caractéristique, un regard qui se doit de ne pas ignorer les constituants structurels et matériels de l'œuvre... C'est sans doute là que réside, auprès de l'opinion publique, le nœud d'incompréhension que nous avons essayé de sonder tout au long de ce chapitre ; incompréhension par laquelle peuvent, d'une certaine façon, s'amalgamer dans l'esprit les références iconographiques et l'approche sémantique de leurs œuvres... Nous insistons ! Comme nous l'avons très largement évoqué dans les deux

---

<sup>73</sup> Voir fiches Segal N°23 et 25 pages 458 et 459

<sup>74</sup> Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, PUF, Vol 1, 1953, p 94



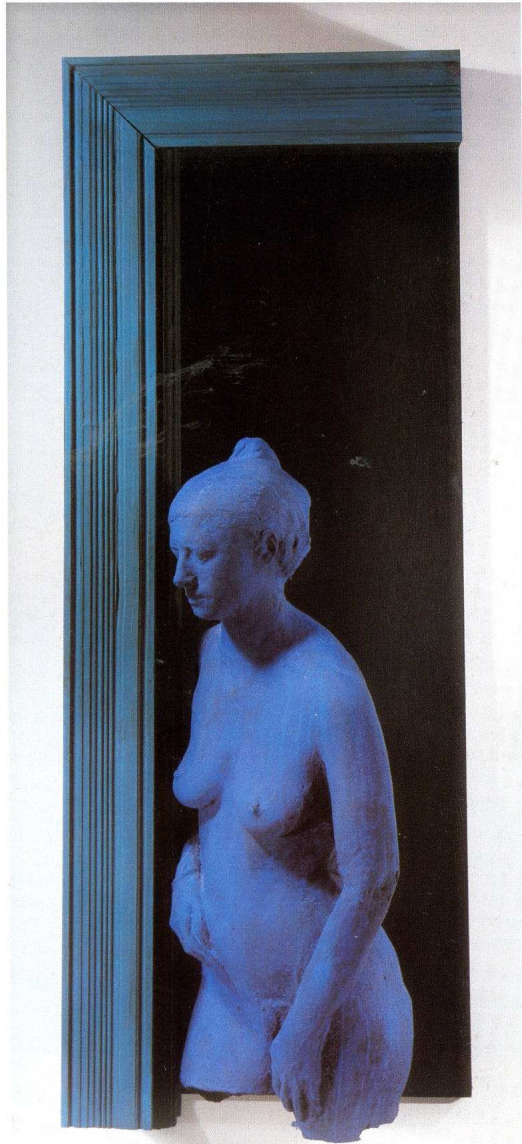
premières parties de cet ouvrage<sup>75</sup>, les finalités de l'œuvre sont dépendantes des intentions de l'artiste tout autant que de l'attention du spectateur et bien que ce dernier soit naturellement conduit à percevoir l'œuvre en ses tenants figuratifs, il nous semble essentiel de rappeler que ces trois artistes se sont donné pour tâche de ne pas rejeter la réalité prégnante de l'artefact artistique au profit de la représentation imagée qui s'y constitue. Bien au contraire, ils cherchent à entretenir dans le regard une ambiguïté perceptive par laquelle l'objet plastique se révèle tout à la fois en sa réalité d'objet concret physiquement appréhendable et selon les modalités figurales qui caractérisent la représentation imagée. Ainsi l'œuvre entretient-elle une ambivalence constitutive dont la finalité est d'exacerber plus encore notre besoin de réalité et de solliciter toutes nos aptitudes d'appréhension sensible, cognitive et perceptive du monde visible.

Mais au-delà d'une mise en exergue d'un fondement iconographique qui tend à se constituer en une part indéniable du sens de l'œuvre, référant précisément celle-ci à la banalité existentielle du quotidien, l'artiste opère selon des modalités poétiques et techniques primordiales par lesquelles l'œuvre se donne à voir en ses tenants compositionnels et structurels singuliers. C'est à cela que nous allons nous intéresser à présent.

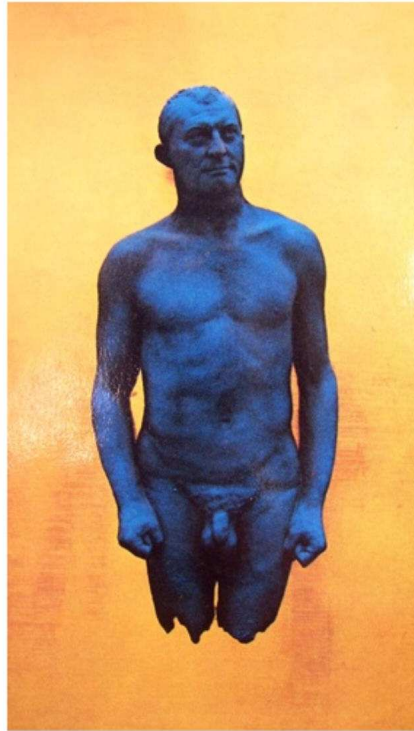
---

<sup>75</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 76 et 77 du livre 1.

## Fiche George SEGAL N°63



SEGAL: Femme bleue dans l'embrasure d'une porte bleue.  
1980. Plâtre et bois peints. 163x51x61 cm.  
Coll. Harold Joseph, Saint Louis, Missouri



Yves KLEIN: portrait d'Arman. 1962.  
Plâtre, bois, peinture, dorure. 176x94x23 cm.



SEGAL: Le drap de bain bleu. 1974.  
Plâtre. Bas-relief, plâtre et éponge.  
124x93x37 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



## Fiche George SEGAL N°26



Cinq pommes sur une nappe Bleue. 1981.  
Plâtre, tissu, peinture. 65x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



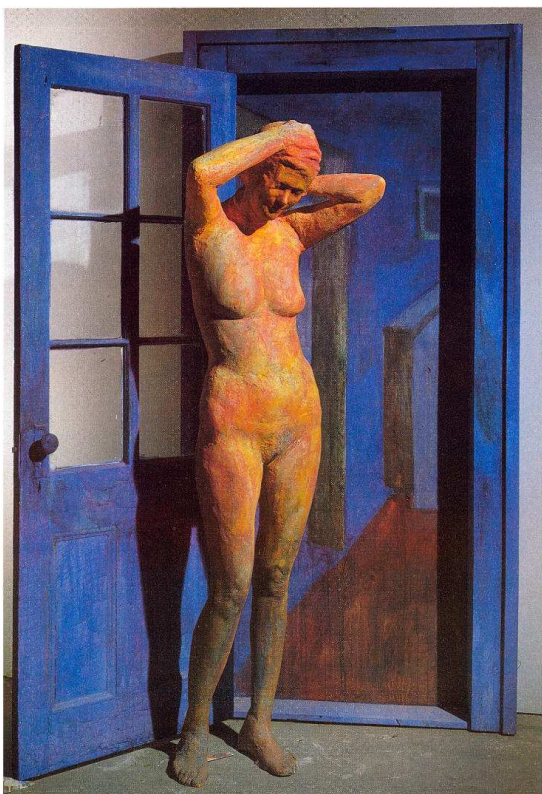
Helen aux pommes. Version N°2. 1981. Plâtre, bois et métal peints.  
244x121x107 cm.  
Portland Museum of Art, Portland, Oregon.



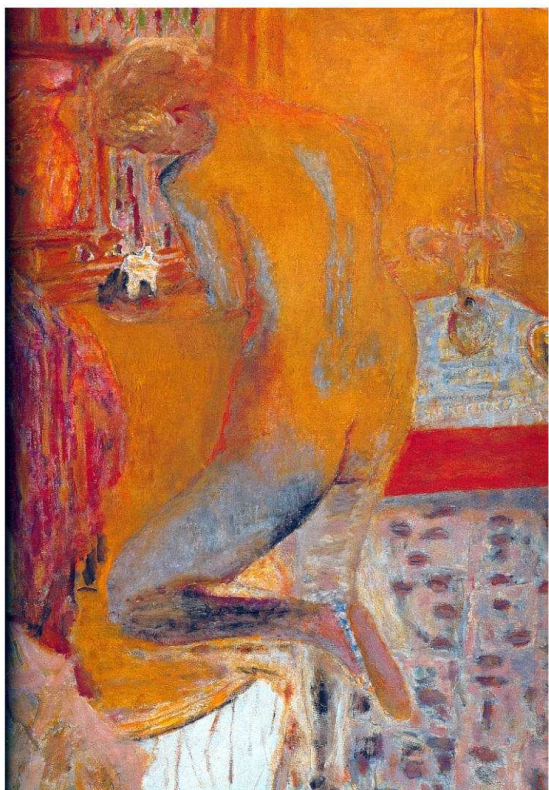
Helen aux pommes. Version N°1. 1981.  
Plâtre et bois peints, radiateur et chaise.  
244x122x107 cm.  
Oeuvre détruite.



## Fiche George SEGAL N°1



SEGAL: Femme debout devant une porte bleue entrouverte. 1981.  
Plâtre et bois peints. 208x140x84 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



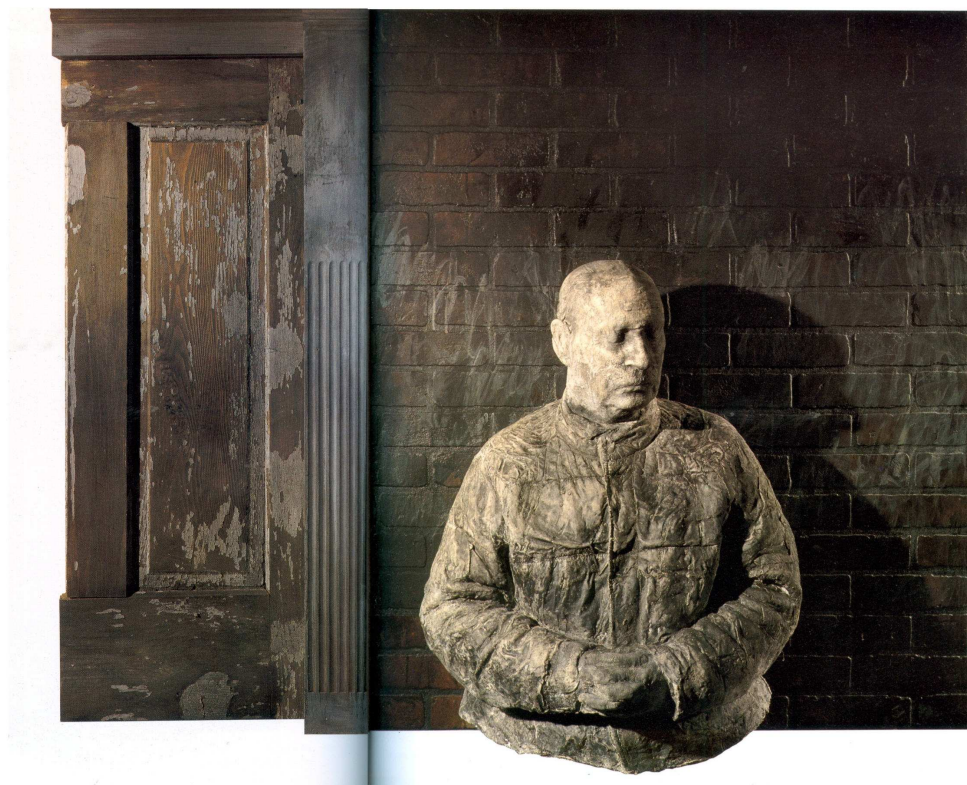
BONNARD: Femme à sa toilette, harmonie jaune. vers 1930.  
Huile sur toile. 106x72 cm. Coll. particulière, Paris. Dauberville cat. 1460



SEGAL: Veste accrochée à la porte N°2. 1988.  
Plâtre et bois peints, métal et Acrylique. 195,6x74,9x27,9 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



## fiche George SEGAL N°13



Léon contre un mur de briques N° 1. 1989.  
Plâtre peint, bois, Massonite, peinture acrylique. 122x173x46 cm. Coll. particulière



Léon contre un mur de briques N°2. 1990. Plâtre peint, bois, Massonite et acrylique. 122x191x47 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey

## **2- L'organisation structurelle et spatiale de l'œuvre : Composer, agencer, construire...**

Commençons tout d'abord par préciser le sens que nous accorderons tout au long de notre réflexion aux termes de « composition picturale ou plastique » : composer consistera généralement à agencer des formes et des couleurs sur la toile ou dans l'espace afin de donner un équilibre général à l'œuvre par un choix jugé harmonieux des masses colorées et des lignes directrices. En ce sens, composer implique foncièrement de prendre en considération des rapports de structures, de proportions et d'ordonnance plus ou moins pertinentes des parties constituant un tout. Bref, la composition est l'art de choisir, de disposer et de coordonner les différents éléments constitutifs de l'œuvre, mettant en exergue les principes d'organisation qui commandent à l'agencement des formes sur le fond, aux rapports intrinsèques entre figures et entour plastique : lignes et points de force, dynamiques, distribution des masses, ... Mais, au regard des artistes de notre corpus de référence, composer impliquera, sans aucun doute, de prendre en considération des contingences spatiales effectives bien divergentes selon qu'il s'agit d'un travail de peintre ou d'une production sculpturale. Nous aurons par conséquent à nous pencher sur les principes directeurs qui régissent la composition picturale en 2D, propres à la conception des espaces représentés tels que nous les donnent à voir Morandi et Bonnard mais nous devons aussi porter notre attention sur les agencements spatiaux en 3D caractérisant plus précisément les environnements plastiques de George Segal ou encore les reliefs cubistes de Picasso.

Nous débiterons donc notre propos par l'analyse de la structure spatiale des créations plastiques de Giorgio Morandi. Ces dernières mettent véritablement en jeu une approche sérielle de la composition qui commande au choix de sujets récurrents, traités inlassablement tout au long de sa carrière selon des procédures techniques répétitives ; procédures singulières sur lesquelles nous nous sommes déjà très largement penchés tout au long de la seconde partie de notre étude. Pour l'artiste italien, la progression anaphorique implique fondamentalement une élaboration de l'œuvre selon des principes de sériation et de variation dont le but est manifestement d'interroger les compénétrations Espace-Volume-Lumière inhérentes à la perception même des modèles réels. Elle engage donc, dans la durée, un véritable questionnement plastique visant à transcrire par les moyens de la peinture, sur la toile, les phénomènes lumineux et chromatiques réellement observés. Morandi peindra ses objets-modèles en les disposant sur le plan de pose de façon à générer d'infimes variations d'une œuvre à l'autre; variations qui se manifestent au sein d'une même série par un nombre variant d'objets agencés ou par un léger déplacement d'un des modèles dans l'entour. De même, doit-on signaler aussi que ces variations peuvent jouer

sur les espacements entre les objets représentés ou encore sur les points de vue sensiblement variants qui déterminent souvent une orientation différente de la source de lumière incidente... Si cela est observable pour les séries de peintures constituées en véritables variations chromatiques et compositionnelles (notamment dans les années 1940 et 1950), on se doit de considérer la totalité de l'œuvre du maître de Bologne comme une recherche picturale progressive et exigeante qui opère à partir d'un même thème fédérateur : la nature morte. En ce sens, c'est l'œuvre entier de Morandi qui se révèle immanquablement marqué par une diversité de compositions picturales témoignant de la progressive évolution de son travail plastique. Nous porterons donc sur l'œuvre de ce dernier un regard qui nous amènera à appréhender l'ensemble de sa recherche de façon chronologique.

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux représentations picturales de Pierre Bonnard, dont le style a profondément évolué de la période Nabis aux dernières œuvres<sup>1</sup> hautement colorées des années 1940-1947. Cependant, contrairement au travail de Morandi, nous ne procèderons pas ici par une analyse critique selon une progression chronologique. En effet, nous considérons que le peintre français ne produisant pas à partir de modalités de sériation et de variation, nous n'aurons pas à établir une quelconque évolution chronologique de sa recherche en matière de composition picturale et d'ordonnancement spatial de la surface peinte. Certes, nous tiendrons compte des différences fondamentales qui opposent ses productions nabis à ses dernières peintures mais notre sujet d'étude portant précisément sur l'objet pictural réel, nous ne reviendrons que très peu sur les années « Nabis » et « Intimistes » du peintre du Cannel. Nous nous intéresserons plus spécifiquement aux productions picturales des années 1930 à 1946 caractérisant la manière avec laquelle Bonnard compose ses toiles et ordonne l'espace pictural. Nous analyserons la façon avec laquelle il met du jeu dans notre regard en favorisant simultanément une appréhension des phénomènes d'épiphanie figurale et chromatique à la surface même du tableau et une perception d'une structure spatiale dont la profondeur de champ s'avère illusionniste,

Nous porterons ensuite toute notre attention sur l'œuvre de George Segal qui présente, à notre avis, des solutions toutes aussi différentes que radicales pour assimiler l'entour plastique à l'espace réel dans lequel le spectateur évolue. Nous analyserons les moyens mis en œuvre par l'artiste américain pour rendre l'espace de l'œuvre cohérent et foncièrement prégnant. Nous aurons à réfléchir tout d'abord sur les aspects structurels et les contingences spatiales communes aux divers environnements plastiques réalisés dans les années 1962 à 2000 : dispositifs environnementaux qui mettent en jeu la perception même de l'espace de monstration comme constituant plastique de l'œuvre. Nous observerons alors quelques similitudes avec la production picturale de Bonnard, notamment dans l'emploi d'éléments formels tels la porte et la fenêtre, à des fins de structuration de l'espace plastique. Nous aborderons aussi un autre aspect de la création de Segal : les réalisations plastiques en 3D inspirées ou en référence à des productions picturales d'artistes modernes tels Braque, Cézanne ou Picasso. De toute

---

<sup>1</sup> Remarque : Considéré tour à tour par ses pairs comme Nabis, Intimiste ou Post-Impressionniste, Bonnard affirmera, dès la seconde décennie du XX<sup>e</sup> siècle, un style très personnel aux qualités chromatiques et compositionnelles incontestables

évidence nous n'engagerons pas une analyse des aspects formels inhérents à leur composition puisque celle-ci réfère explicitement à des œuvres réalisées par d'autres artistes : il s'agit de réalisations en volume dont la problématique est foncièrement liée à la citation, à la référence artistique. Mais cependant nous aurons véritablement à nous pencher sur ces productions pour mettre en avant la manière spectaculaire avec laquelle l'artiste américain parvient à rendre concrètement palpable, totalement réelle et saillante la structure spatiale de l'œuvre : il crée à partir d'une image, d'un modèle en 2D, un objet pictural réel totalement autonome. Bref, nous aurons à rendre compte dans le travail de George Segal, des qualités d'agencement de volumes réels, de leur construction par assemblage d'objets et de matériaux hétéroclites polychromes.

Pour terminer, signalons à notre lecteur le fait que nous nous attacherons aussi dans ce chapitre à l'analyse de quelques œuvres de Braque et Picasso. En effet, ces derniers ont réalisé durant les années 1912 à 1914, des artefacts plastiques qui augurent l'objet pictural réel tel que Segal le réalise : les premiers bas-reliefs cubistes ont quelque chose à voir avec l'Objicio tel que nous l'avons déterminé dans la seconde partie de cet ouvrage<sup>2</sup>. Nous aurons donc à nous pencher, au fil de notre réflexion, sur les contingences matérielles mises en œuvre par les peintres cubistes pour parvenir à la réalisation de tels artefacts. Nous inclurons par conséquent des commentaires portant sur la matérialité des moyens plastiques, laquelle pouvant renvoyer tout autant à l'aspect sensible de la surface qu'à la physionomie de l'objet réellement construit. Ainsi, lorsque cela se fera sentir, nous aurons à cœur tout au long de ce chapitre, de porter notre attention aux constituants matériels de l'œuvre afin de réfléchir aux conditions de mise en œuvre de l'espace 2D-3D. Nous nous interrogerons sur les principes compositionnels qui déterminent la structure spatiale de ce type de constructions plastiques.

Certes, concernant les productions picturales de Pierre Bonnard et de Giorgio Morandi, nous aurons tout intérêt à lier le travail de la matière picturale avec celui de la couleur et de la lumière... Pour ces deux peintres, nous laisserons donc en suspens ce questionnement pour y revenir dans le chapitre consacré aux modalités chromatiques et lumineuses de l'objet pictural réel. Mais, parce que les créations de George Segal sont essentiellement de l'ordre du sculptural, il nous semble fort approprié d'introduire ici les commentaires relevant de l'analyse des aspects matérialistes de son œuvre. Nous ferons de même pour les quelques surprenants bas-reliefs de Braque et de Picasso qui relèvent tout à la fois du métier de peintre mais aussi de celui de sculpteur... productions plastiques que nous considérons comme les premières œuvres hybrides de l'histoire des avant-gardes modernes augurant l'objet pictural réel.

---

<sup>2</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 292 et 307 du livre 1.



## Fiche Documents divers N°24



Figure N°1

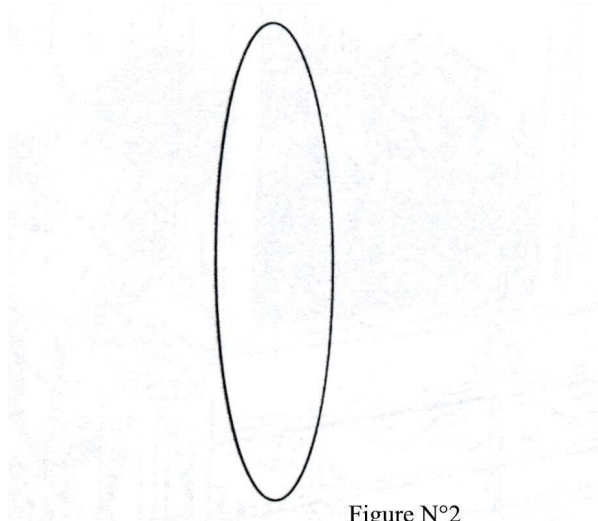


Figure N°2

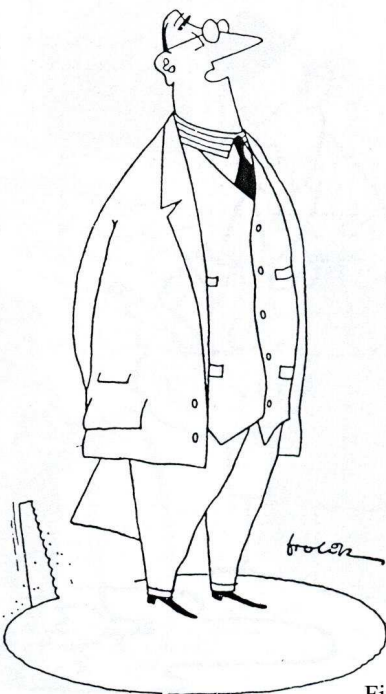


Figure N°3



Figure N°4

Illustrations de figures ambiguës.  
In Richard L. GREGORY. "L'oeil et le cerveau, La psychologie de la vision".  
Londres, Deboeck University, 2000, pp 227 à 230

## **2.1- La composition dans l'œuvre picturale de Giorgio Morandi.**

### **2.1.1- Une structure spatiale bipartie ou tripartie...**

L'agencement des formes et la représentation de l'espace dans les peintures de jeunesse de Morandi n'étant en quelque sorte que la résultante d'un travail anaphorique forcément influencé ou inspiré par le travail d'autres artistes tels Derain, Cézanne, les premiers cubistes (Braque et Picasso) ou encore les peintres de la « Scuola Metafisica »<sup>1</sup> nous ne nous intéresserons qu'aux œuvres postérieures à ces années d'apprentissage. Certes, celles-ci sont essentielles à la compréhension de l'œuvre mature mais, dans la mesure où elles ne véhiculent précisément que des solutions plastiques et des valeurs esthétiques souvent empruntées à d'autres, elles ne peuvent pas véritablement nous éclairer sur les caractéristiques singulières qui fondent le travail artistique et la personnalité profonde de leur créateur. De toute évidence, elles ne constituent pas, pour notre propos actuel, un pôle à partir duquel nous pourrions étudier de façon approfondie les solutions mises en œuvre par ce peintre pour organiser la composition plastique et gérer l'ordonnancement des figures dans l'espace tridimensionnel représenté sur la toile. Nous ne porterons donc pas notre regard sur les œuvres réalisées par Morandi dans les années 1910 à 1919 et débuterons notre réflexion sur les modalités de composition de la surface peinte à partir de 1920.

C'est en effet à cette époque que l'artiste piémontais commencera à affirmer de façon inéluctable les qualités d'une structure spatiale et d'un entour plastique biparti ou triparti très fortement dépouillé de tout détail représentationnel. Ce dépouillement ainsi que l'organisation des modèles selon les principes d'une dualité spatiale premier-plan/arrière-plan ou selon trois zones distinctes formées de l'avant-plan, du premier-plan et de l'arrière-plan, caractérisent la façon singulière avec laquelle l'artiste compose ses toiles: les objets sont systématiquement disposés, de façon isolée ou groupée, sur un socle de table selon un agencement toujours très clairement déterminé, se détachant d'un entour extrêmement sobre constitué par l'arrière-plan aveugle, recevant une lumière dont la source provient de l'un des deux côtés ou de face, jamais de l'arrière. C'est dans ces années 1920 que Morandi développera une méthode de travail en série qui lui permettra de faire varier à un détail près la disposition des figures les unes par rapport aux autres. L'usage de moyens de sériation lui autorisera dès lors la réalisation d'un nombre impressionnant de variantes compositionnelles témoignant d'une recherche spéculative rigoureuse et constante sur les modalités de perception du monde visible à partir de la mise en scène de sujets domestiques et vernaculaires.

---

<sup>1</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur au chapitre concernant précisément les années d'apprentissage et les diverses influences artistiques qui, à nos yeux, ont pu influencer sur le travail du jeune Morandi. Pages 141 à 164 du livre 1.

L'une des premières œuvres sur lesquelles nous allons nous pencher est la « Nature morte aux sept objets »<sup>2</sup> (Vitali cat.52) qui, bien qu'encore marquée par un traitement pictural relativement proche par sa facture lumineuse des œuvres de la période métaphysique, semble annoncer une véritable césure : l'atmosphère si particulière, teintée d'irréalité et de tension dramatique caractéristiques des œuvres de la « Scuola Metafisica » n'a plus véritablement le pouvoir d'émerger du tissu spatial, celui-ci s'avérant plus dense, moins aérien du fait que la pâte picturale est, ici, bien plus épaisse que dans les œuvres antérieures. La lumière en est d'ailleurs d'une nature moins étincelante mais demeure tout aussi vibratile. Les contours très distinctement visibles dans les œuvres antérieures telles la « Nature morte »<sup>3</sup> de la pinacothèque de Brera (Vitali Cat. 51) et les « Fleurs »<sup>3</sup> (Vitali cat. 56) du début de l'année 1920 qui dessinent les silhouettes des objets par l'entremise d'un cerne noir ont cédé le pas à un trait essentiellement obtenu par la réserve. Par ailleurs, celui-ci est amalgamé au jeu des valeurs chromatiques qui crée des contrastes plus ou moins flagrants entre les zones colorées adjacentes. Ainsi peut-on remarquer que, si dans les œuvres « métaphysiques » les figures sont marquées sur leur contour de façon très explicite, définissant des entités formelles reconnaissables et parfaitement distinctes les unes des autres, il n'en va pas de même dans la « Nature morte aux sept objets »<sup>4</sup> (Vitali cat.52): les contours des ustensiles représentés au premier plan ne sont que peu accusés de sorte que les tons recouvrant les surfaces des objets figurés se mêlent, se fondent les uns aux autres. La frontière qui détermine les surfaces circonférentielles de chaque figure est difficile à déterminer. Seules les silhouettes des bouteilles, du vase à couvercle et de l'horloge se détachent de l'arrière plan de manière franche. Cependant, là encore le jeu subtil de la lumière irisée qui indique l'origine de la source de lumière représentée, la pureté du flux lumineux envahissant l'espace de représentation et la netteté de certaines silhouettes peintes semblent encore renvoyer aux valeurs de « Valori Plastici ». De même pouvons-nous observer un sens de la disposition très soignée des objets présentés en pause, comme dans les œuvres de 1919 et du début de l'année 1920. La représentation en perspective du support sur lequel sont positionnés les modèles, laissant apparaître partiellement les arêtes de ses quatre côtés constitue encore le moyen par lequel est mis en exergue l'idée d'un espace conçu comme entièrement accessible et sondé par le regard. Mais toutefois le traitement de l'épiderme pictural est tel qu'on assiste à une réduction perspective de l'espace représenté en 3D: les ombres portées, quelque peu inachevées ou indistinctes n'induisent plus franchement l'effet d'espacement en profondeur des objets figurés. De même, l'absence des piètements de la table laisse le regard perplexe quant à la construction de l'espace profond : le plan de pause semble légèrement redressé et son bord, à l'avant-plan, s'inscrit davantage sur la surface de la toile peinte que dans la profondeur du champ perceptif appréhendé à partir du plan fictif du tableau. La signature ainsi que la date inscrites sur le coin bas droit, dont les dimensions sont considérables, participent de cette impression par laquelle on

---

<sup>2</sup> Voir fiche Morandi N° 13 page 496

<sup>3</sup> Confère : Fiches Giorgio Morandi N° 9 et 14 pages 410 et 497

<sup>4</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 13 page 496

en vient à penser l'œuvre comme la tentative d'un équilibre figuratif où tout est mis en œuvre pour induire chez le regardeur un doute perceptif ; doute qui le conduit à voir dans l'œuvre tout à la fois une représentation figurale composée dans le champ en profondeur et une surface peinte exhibant ses qualités matiéristes intrinsèques. C'est là un point essentiel de la conception de l'objet pictural réel dans le travail plastique de Morandi : la visée perspective de l'espace est contrecarrée par un traitement coloré, lumineux et matiériste qu'ordonne sur la surface de la toile une composition extrêmement précise et élaborée. Ainsi, ces objets représentés dans le tissu des distances spatiales apparaissent-ils comme des figures se chevauchant les unes les autres, pétries par l'ombre qui vient altérer jusqu'à leurs caractéristiques formelles les plus identifiables. Ce phénomène s'accroîtra dans les compositions de l'année 1921, notamment dans des œuvres telles la « Nature morte avec coquillages » (Vitali cat. 58) ou dans la « Nature morte » (Vitali cat.59)<sup>5</sup> : liées par une pâte plus onctueuse, plus généreusement distribuée sur les surfaces connexes des divers objets représentés autant que dans les zones formant l'entour, ces figures semblent émerger d'un épiderme chromatique qui laisse le flux de lumière incidence affleurer sa surface et révéler au regard attentif les coups de pinceau caractérisant l'application de la pâte chromatique en un broché plus ou moins impétueux. On peut remarquer, notamment dans « La nature morte aux sept objets » réalisée à la fin de l'année 1920, que le traitement de surface laisse apparaître les déhiscences du geste qui déposa méthodiquement sur la toile la « *materia informis* » : de petits rehauts de matière perceptible couvrent la totalité de la surface du tableau. Ces empâtements discrets sont distribués de façon relativement régulière sur le plan d'appui de l'image et révèlent des sens de pose de la pâte colorée bien différents. Ainsi les diverses zones chromatiques sont-elles animées par les gradients de surface eux-mêmes révélés par le flux de lumière incidente. Les contours des objets se font moins marqués, presque hésitants par endroits, disparaissant dans le jeu dense des sombres et des clairs sur les objets du premier plan alors qu'ils se constituent en qualité de découpe pour les silhouettes d'objets à l'arrière. L'agencement des figures tend alors à mettre en jeu la perception même de ces dernières en tant que volumes inscrits dans le champ en profondeur ou comme signes plastiques opérant en surface : c'est le cas par exemple de l'horloge, déjà figurée à maintes reprises dans ses œuvres antérieures, qui n'est plus qu'une silhouette brune inscrite sur la surface de la toile. Cette forme obscure occupant une zone de premier plan sur la partie gauche du tableau favorise par son indistinction figurale la perception des volumes plus charnels du broc d'eau à l'arrière mais aussi celui des boîtes situées juste devant. Ces deux dernières, bien moins nourries par la pâte picturale paraissent se fondre l'une à l'autre en un timide clair-obscur subtilement appliqué sur certaines régions des objets : effet d'ombre et lumière autorisant l'œil à recomposer leur fragile volume pourtant solidement posé sur le socle de table. Une dualité entre suggestion chromatique et couleur de position commence à poindre ici... dualité qui semble se négocier dans l'ordonnancement précaire et pourtant fort équilibré des objets disposés dans l'espace de représentation : la composition permet ainsi à l'artiste de conjuguer sur le même champ pictural les impératifs d'une vision en

---

<sup>5</sup> Voir fiche Morandi N°15 page 498



profondeur et ceux non moins prégnants de la réalité matérielle de la surface peinte... Un double jeu formel et spatial, donc, par lequel se manifeste une rivalité entre les formes opérées à la surface de l'œuvre et les volumes sensibles évoqués dans l'espace supposé profond de l'image. Un double jeu formel et spatial qui ne tient en somme qu'au traitement ambigu de l'épiderme plastique assujéti aux lignes structurantes des silhouettes composant la scène représentée et au flux de lumière incidente révélant sur le plan fictif du tableau les gradients de surface qui le composent. Il s'agit en somme d'un agencement de figures qui satisfait aux exigences d'un objet de vision perçu en ses qualités de surface peinte et commandant simultanément aux principes de représentation d'un espace en profondeur, ce dernier étant soumis à des impératifs représentationnels contradictoires : « l'un tourné vers la construction volumétrique et architecturale, l'autre visant à réabsorber dans la couleur et dans la lumière tous les rapports spatiaux »<sup>6</sup>.

Bref, L'œuvre Morandienne dès la fin de l'année 1920 met du jeu dans le regard du spectateur, l'obligeant à percevoir le plan de représentation du tableau comme une sorte de paroi transparente juste derrière laquelle se déploient les figures représentées dans un espace profond ; et cet espace représenté en trois dimensions demeure saisissable et déterminé par l'utilisation des procédés approximatifs de la perspective : la boîte d'Ovomaltine carrée, le pied du vase à couvercle sur la droite, la silhouette nettement cylindrique d'une boîte au premier plan et surtout la suggestion perspective de la table dont les bords latéraux forment des fuyantes tendent à reconstruire l'espace en profondeur. Mais en même temps, et de façon tout aussi marquée, l'horloge et les silhouettes des bouteilles se découpant sur l'arrière-plan viennent dessiner des formes parfaitement inscrites à la surface de l'épiderme pictural. Cet état de fait rend dès lors la perception de la représentation imagée relativement ambiguë : nous ne sommes pas encore dans le dispositif du « Sas » propre à affirmer le plan d'appui de l'image comme le lieu où s'ancre le profond indéfini de l'espace représenté mais il y a déjà ce double allant pour l'œil de devoir s'arrêter au seuil même du plan d'appui de l'image, c'est à dire à la surface du tableau, alors que les objets induisent selon leur ordonnancement spatial et leur apparente physionomie volumique la profondeur de champ. Précisons par ailleurs que d'éminents critiques tels Cesare Brandi et Francesco Arcangeli verront dans les productions dès cette fin d'année 1920 et du début de l'année 1921 l'un des moments cruciaux et déterminant de l'évolution picturale du maître de la nature morte Bolognais vers une maturité plus affirmée : « les volumes restent isolés et participent, dans leurs surfaces adhérentes, à un moment rythmique évident ; ce sont pour ainsi dire, les arsis sur lesquelles se fondent le rythme et la succession des vides, non moins mesurés, non moins capables que les pleins [...] »<sup>7</sup> ... et Francesco Arcangeli, de remarquer alors que : « l'atmosphère des Valori plastici s'évanouit désormais. Les surfaces sont brouillées par un voile

---

<sup>6</sup> Cesare Brandi. *Morandi*, Florence, Le Monier, 1942. Cité par Renato Miracco. *Giorgio Morandi et la nature morte 1912-1962*. Milan, Mazzotta, 2005, p 20

<sup>7</sup> Cesare Brandi. *Cammino di Morandi* [1942] in Cesare Brandi, *Morandi*, Rome, Editori Riuniti, 1990, p 26

de sentiments encore difficiles à avouer, mais toutefois présents dans la douceur floue et anxieuse partout répandue ; les ombres réapparaissent, non plus comme nets indices des volumes impérieux, mais telles de modestes, tendres et glissantes servantes des corps. »<sup>8</sup>.

Dans les années 1920, en Italie, deux grands courants de pensées antagonistes semblent incarner l'activité littéraire et culturelle. D'un côté il y a les défenseurs de « stracitta » tels Nino Frank ou Corrado Alvaro qui gravitent autour de la revue « 900 » et prônent une modernité favorable à l'échange culturel avec les autres nations européennes. Proches des avant-gardes parisiennes et des futuristes de la première heure, ils accordent un grand intérêt à la recherche artistique internationale, adoptant une position intellectuelle encline à l'ouverture sur l'étranger. Cette mouvance intellectuelle se veut en réaction contre l'atonie dans laquelle depuis très longtemps se trouvent les milieux cultivés italiens et cherche à créer une esthétique fondée sur le rejet du traditionalisme. De l'autre côté se trouvent les tenants de « Strapaese » parmi lesquels comptent Ardengo Soffici et Léo Longanesi, collaborateurs des revues « Il Selvaggio » et « L'Italiano ». L'image de ce mouvement est couramment associée à des mots d'ordre telle la défense de la tradition ou l'hostilité à l'importation d'idées étrangères à la culture du pays. Ainsi ses représentants sont-ils portés à défendre une identité italienne teintée de régionalisme culturel et aspirent-ils à un certain retour à la nature et aux valeurs d'un néo-classicisme naissant sur les cendres et les désastres de la première guerre mondiale. Ils adhèrent pleinement, pourrait-on dire, à un traditionalisme national impliquant un « retour à l'ordre » et à la nature.

C'est donc dans ce contexte propre à l'Italie et dans un climat culturel particulièrement propice au développement des idées des « Valori plastici » puis du « Novecento Italiano » et de « Strapaese » que le maître de la nature morte Bolognais évoluera. Nous l'avons déjà abordé précédemment<sup>9</sup> mais il nous faut insister sur cet « esprit du temps » qui, s'intéressant aux rapports entre tradition italienne et modernité des avant-gardes, en viendra dès 1922 à plus d'exaltation des « valeurs nationales », préconisant alors le renouveau d'une figuration en référence à l'ordre et la mesure du passé artistique glorieux qui fut celui de la Renaissance ; « Esprit du temps », en Italie, où prédomine le désir d'un retour aux valeurs salvatrices de territoire national, d'identité républicaine, d'ordre et de nature.

Morandi, par le fait même de son tempérament et de l'expérience artistique et intellectuelle qui fut la sienne durant les années 1913-1920 ne pouvait qu'être sensible à ces aspirations et de fait, les œuvres qu'il réalisera durant les années 1924 à 1930 mettront en exergue un sens profond de la composition et de l'ordre, un goût prononcé pour le retour à la nature (au travers, par exemple, des très nombreux paysages qu'il exécutera précisément à cette époque) et une volonté pugnace d'asseoir sa démarche picturale sur un choix restreint d'objets usuels réels issus de son proche environnement. C'est aussi à partir de cette époque que Morandi n'aura de cesse, sa vie durant, de développer une pratique plastique tout aussi singulière que rigoureuse et pouvant nécessiter

---

<sup>8</sup> Francesco Arcangeli. *Giorgio Morandi* [1964], 2<sup>ème</sup> éd. Turin, Einaudi, 1981, p 107 et 108

<sup>9</sup> Voir nos propos aux pages 399 à 402 de cet ouvrage.

les principes de sériation formelle ; principes qui s'affirmeront dans la durée et caractériseront singulièrement ses réalisations plastiques entre 1950 et 1960.

Les années 1924 à 1930 constituent donc pour Morandi « un moment de concorde, d'entente réalisée avec le monde »<sup>10</sup> observe Cesare Brandi et il n'est pas étonnant que ce soit précisément durant ces années que le maître Bolognais développa l'ensemble du vocabulaire plastique et compositionnel auquel il ne dérogera plus jamais par la suite : ainsi ce double allant en direction de la représentation de paysages essentiellement réalisés de la fenêtre de l'atelier et de natures mortes confinées dans un espace indéterminé ; Ainsi cette écriture picturale extrêmement sensible alliant les qualités de la couleur, la matérialité de la pâte picturale et l'émergence d'une lumière vibratile qui la dote d'une certaine expressivité. Ainsi la mise en œuvre de principes de composition de l'espace selon une bipartie ou une tripartie affirmant une structure spatiale rigoureuse, susceptible de satisfaire un travail sériel systématique.

Prenons quelques exemples pour nous convaincre de la richesse et de la qualité de la recherche picturale de Morandi durant ces années d'entre deux guerres. Portons notre regard sur une première toile caractéristique de cette période : « Fleurs »<sup>11</sup> (Vitali Cat. 88), datant de 1924. Il s'agit d'un tableau représentant un vase aux formes harmonieuses surmonté d'un bouquet de fleurs des champs, se détachant sensiblement d'un entour monochrome aveugle mais non dépourvu d'effets sensibles. On peut observer dans cette toile, et sans doute pour la première fois de façon aussi explicite dans l'œuvre du peintre piémontais, la manière avec laquelle il parvient à négocier par un très lent dégradé de tons ocre la structure spatiale de l'œuvre. Le vase de fleurs au profil tremblant ne semble plus vraiment retenu au plan comme cela pouvait se produire jusqu'alors dans les toiles précédentes. Ici, seule une timide ombre « l'effleure sur la droite comme si elle voulait juste souligner cet espace très fin qui s'immisce et sépare, d'un rien, le vase et ses fleurs du fond qui s'avance vers eux. Ainsi le « ton », pour Morandi, a dépassé son acception historique », nous dit Fabrizio D'Amico, « et il est devenu « couleur de position » permettant de fixer sans ombre, sans plastique et sans artifice de perspective, un objet dans son espace »<sup>12</sup>. Seule, une ligne horizontale, à peine ébauchée par l'ombre portée du vase vers l'angle gauche inférieur de l'image vient suggérer l'arête rentrante que forme l'assise de la table avec la paroi du mur à la verticale derrière le vase de fleurs sauvages. Tout est tremblant ! Tout tressaille ! Les modulations de la touche colorée sur la totalité de la surface de la toile animent un entour frémissant où la matière picturale semble comme en émoi, où la couleur elle-même alliée aux qualités sensibles de l'épiderme plastique vient indiquer le placement du vase dans l'espace biparti réduit à son strict minimum : un premier plan où campe le vase de liserons et de coquelicots et un entour pictural formant simultanément l'assise de table sur

---

<sup>10</sup> Cesare Brandi. *Cammino di Morandi* [1942] in C. Brandi, *Morandi*, Rome, Editori Riuniti, 1990. Cité par Fabrizio d'Amico, *Morandi*, 5 continents Editions srl, Milan, 2004, p15

<sup>11</sup> Voir Fiche Morandi N°7 page 409

<sup>12</sup> Fabrizio D'Amico. *Morandi*, 5 continents Editions srl, Milan, 2004, p15

lequel repose l'objet et l'arrière-plan aveugle vibrant de tons ocre subtilement brossés en surface...et nous ne pouvons pas ne pas penser ici, à la nature morte intitulée « Fleurs dans un vase »<sup>13</sup> de 1760-63 de Jean Baptiste Siméon Chardin dans laquelle l'entour formant l'arrière-plan se fond avec le socle de la table, effaçant presque totalement l'arête marquant leur limite mutuelle. Mais à cette dissolution progressive du plan de pose avec le fond, se joint un traitement pictural qui rend la couleur tout aussi lumineuse que vibrante. C'est aussi de cette façon que Morandi parvient à associer inéluctablement à l'usage de la couleur de position, un état de surface foncièrement expressif et enclin à dévoiler sa matérialité.

Il en sera de même lorsqu'il concevra des compositions picturales selon les principes d'un espace de représentation triparti tel que celui de la « Nature morte » (Vitali Cat. 143)<sup>14</sup> de 1929. Les objets, ici, semblent prosaïquement disposés sur le socle du guéridon qui arbore une teinte ocre lumineuse. Ce ton vif est cantonné précisément sur le rebord du plan de pose visible à l'avant-plan et court sur toute la largeur de la toile, formant sur le tiers inférieur de l'œuvre une bande presque horizontale qui ancre la scène au plan fictif du tableau. Les objets apparaissent selon une distribution relativement linéaire dans l'axe médian horizontal de la toile, au devant d'une surface sombre formant l'arrière-plan. Ainsi, l'image est-elle composée de telle sorte que sa structure scinde en trois l'espace de représentation : un avant-plan formé de bandes horizontales uniformes aux tons contrastés, un premier plan qui constitue le lieu où les objets sont agencés en un alignement relativement régulier et monotone, et un arrière-plan aveugle de couleur foncée sur lequel les profils des bouteilles et de la lampe se détachent clairement au devant. Ces divers ustensiles sont disposés de sorte à réduire considérablement les espaces immiscés entre chacun d'eux et nous voyons combien, ici, la couleur tonale vient rythmer nettement l'espace triparti qui constitue la vue de cette nature morte : c'est le ton qui, jouant de la position particulière des motifs figuratifs, vient instituer les trois plans successifs de la profondeur restreinte de l'image peinte et nous informe du placement dans l'espace profond de chacun des objets visibles sur la table. Remarquons combien, dans cette peinture, l'utilisation de la couleur de position est efficiente et permet d'induire très nettement la profondeur de champ : un simple filet de peinture blanche brossée verticalement sur la surface de la bouteille surmontée d'un bouchon, sur la gauche, suffit à décaler visuellement et à mettre puissamment en avant la silhouette de cet objet élancé. Dès lors, ce dernier trouve son placement spatial au devant de la lampe à huile bleue et dont le verre d'éclairage, pourtant, est recouvert d'une couleur tertiaire identique à celle de la bouteille et des autres éléments formels situés à l'arrière. Les objets posés au premier plan, quant à eux, sont peints d'une couleur blanche qui le projette indubitablement vers l'avant. Par ce stratagème chromatique, l'artiste impose au regard un va-et-vient entre les clairs et les foncés, entre le devant et l'arrière, sondant ainsi les espaces immiscés volontairement entre les figures ; espaces, ou plus exactement tissu spatial, que Morandi avait intentionnellement cherché à rendre efficient et palpable visuellement par un ordonnancement singulier des objets sur le plan de pose.

---

<sup>13</sup> Voir Fiche Morandi N°7 page 409

<sup>14</sup> Voir Fiche Morandi N°14 page 497





## Fiche Giorgio MORANDI N°12



Nature morte. 1943. Huile sur toile. 25x40 cm.  
Musée d'art contemporain. Palazzo Réale. Milan. Vitali cat. 430



Nature morte. 1946. Huile sur toile. 23x30 cm. Coll. Guidone Romagnoli. Bologne.  
Vitali cat. 534



## Fiche Giorgio Morandi N°13



Objets dans l'atelier, via Fondazza. Bologne. Photographie de Luigi Ghiri.



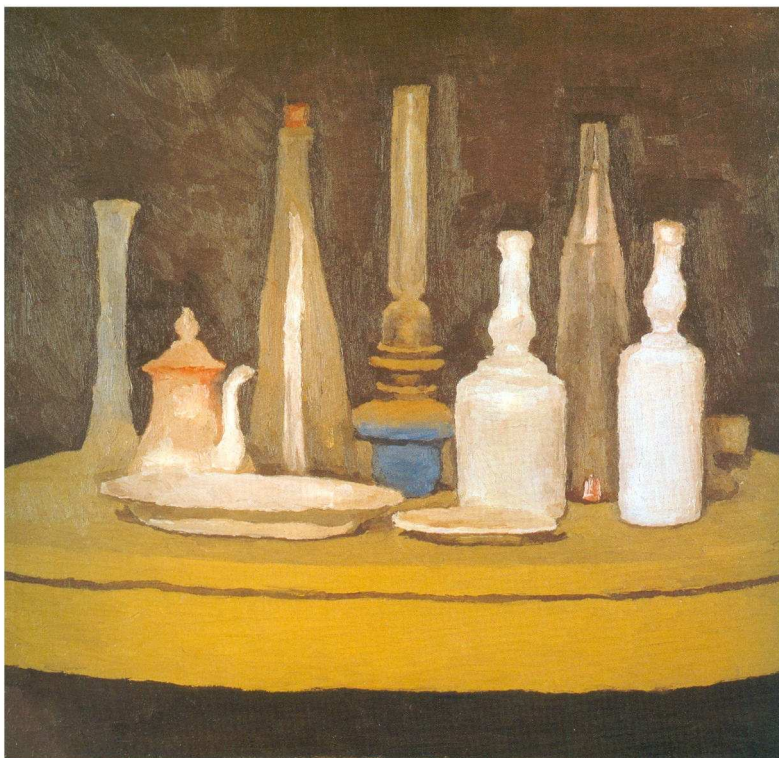
Nature morte. 1920. Huile sur toile. 33x38 cm. Coll. privée, Milan. Vitali cat. 52



## Fiche Giorgio Morandi N°14



Nature morte. 1920. Huile sur toile. 60,5x66,5 cm. Coill. privée, Milan. Vitali cat. 51



Nature morte. 1929. Huile sur toile. 55x57 cm.  
Pinacothèque Nationale de Brera, Donation Jesi, Milan. Vitali cat. 143



## Fiche Giorgio Morandi N°15



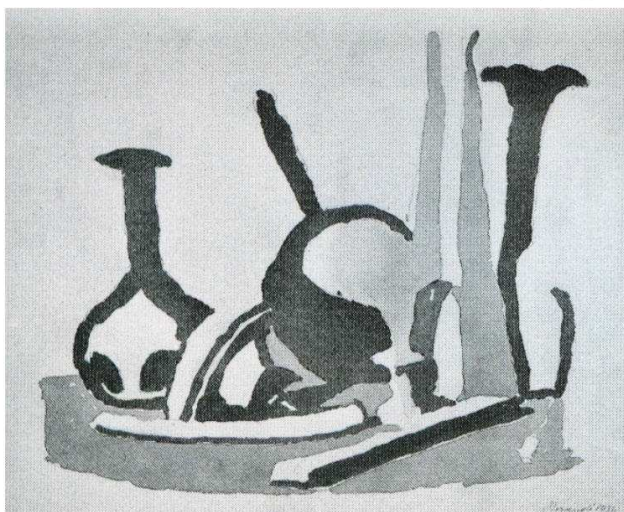
Nature morte aux coquillages. 1921. Huile sur toile. 49x58 cm.  
Pinacothèque Nationale de Brera, Donation Jesi, Milan. Vitali cat. 58



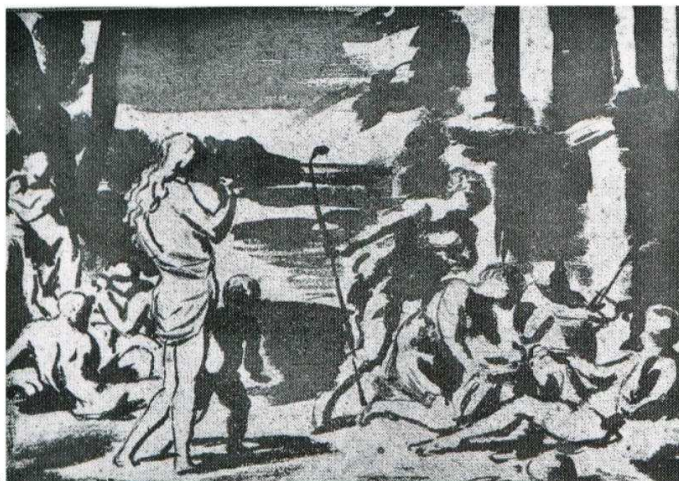
Nature morte. 1921. Huile sur toile. 38,2x55 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 59



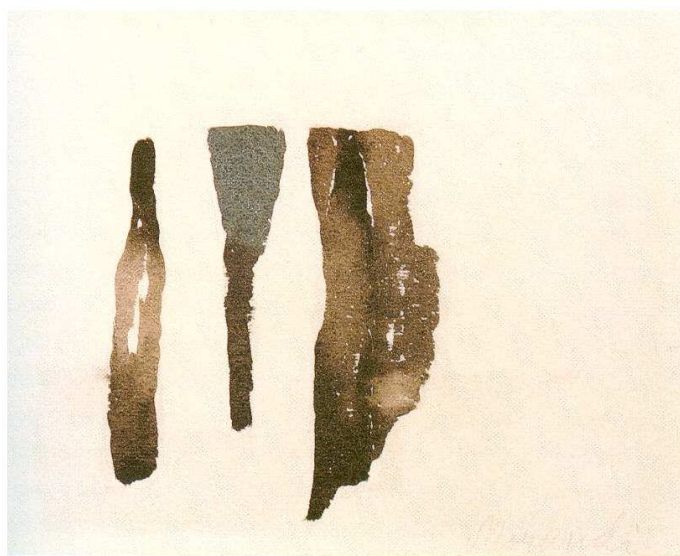
## Fiche Giorgio Morandi N°21



Morandi: Nature morte. 1936. Etude préparatoire à la Nature morte. Vitali cat 209. Aquarelle. 16x21 cm. Coll. particulière, Milan.



Jacque Blanchard? (anciennement attribué à Poussin),  
L'offrande des bergers,  
Coll. Musée Condé, Chantilly.



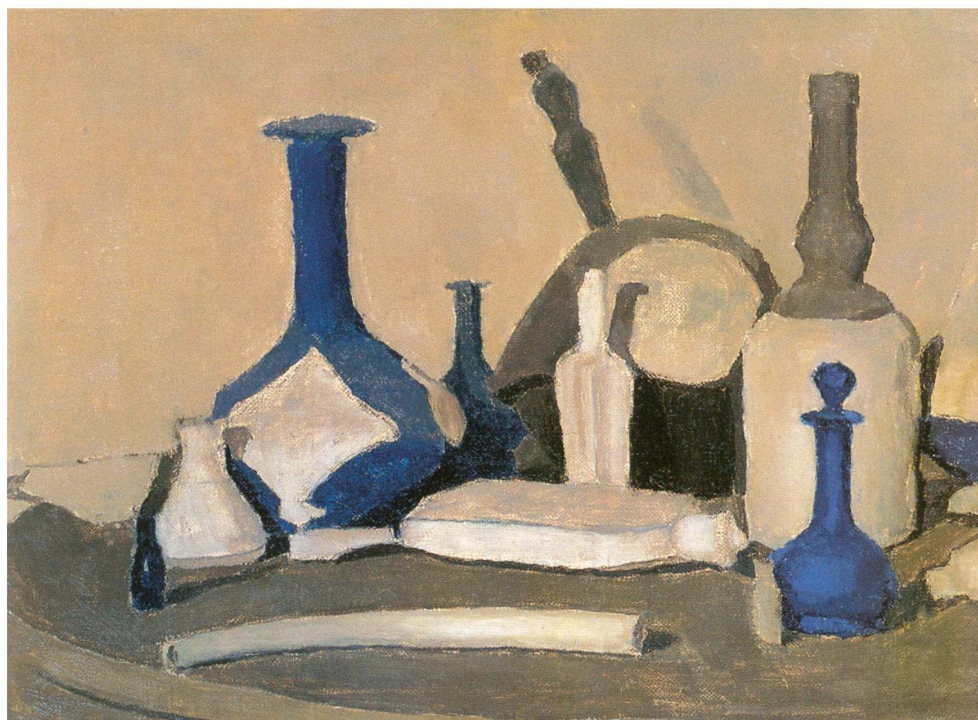
Morandi: Nature morte. 1959. Aquarelle sur papier. 16,2x20,7 cm.  
Coll. F et E Oberholzer, Berne. Aquarelle. Pasquali cat. 1959-22



## Fiche Giorgio Morandi N°22



Nature morte. 1937. Huile sur toile. 62x76 cm. Fondation Roberto Longhi, Florence. Vitali cat. 222



Nature morte. 1938. Huile sur toile. 40x53 cm. Coll. privée, Genève. Vitali cat. 227

Concluons en précisant que, dans la production plastique de Morandi, l'emploi de la couleur de position est essentiellement spécifique aux années 1924 à 1940 mais qu'elle n'exclura jamais le recours à l'usage de la couleur tonale comme attribut de la figure. Nous y reviendrons ultérieurement dans le chapitre consacré aux modalités chromatiques et lumineuses.

### **2.1.2- Une profondeur de champ limitée, une tendance à la frontalité...**

Si les années 1924 à 1932 furent marquées par une tendance relativement expressive du traitement coloré et une réelle attirance pour les aspirations profondes de Strapaese, la manière de composer la toile semble marquer une évolution notable dès le milieu des années 1930. C'est à cette époque, nous semble-t-il, que les compositions de Morandi vont affirmer quelque peu une volonté de géométrisation et de structuration plus complexe de l'espace et des objets figurés. C'est particulièrement observable dans les aquarelles de cette période, notamment dans l'étude préparatoire du tableau de la Galeria Comunale d'Arte Moderne de Bologne (Vitali cat. 209)<sup>15</sup> : le contour des objets est obtenu par un lavis foncé qui n'est pas contenu par un cerne à la plume. Ainsi sont accentués considérablement les jeux de contraste maximum entre les figures formant des silhouettes uniformément sombres et la blancheur immaculée des réserves laissant émerger totalement et régulièrement le support papier. Cela produit l'effet d'un imbroglio d'éléments formels à tendance géométrique distincts qui induit une perception des figures selon un déplacement de l'œil par saccades sur toute la surface de l'œuvre. Cette impression de géométrisation des figures disposées dans l'entour plastique résulte précisément d'un *Staccato* de touches sombres qui met en exergue un traitement « cubiste » des volumes. Celui-ci n'est d'ailleurs pas sans rappeler, nous dit Dominique Radrizzani<sup>16</sup>, les jeux d'ombres et de clairs caractérisant la manière unique de Nicolas Poussin ou de Jacques Blanchard : cette façon si audacieuse de distribuer régulièrement sur toute la surface de l'œuvre des couleurs foncées tranchant avec les zones claires<sup>17</sup> tend à inviter le regardeur à une lecture de l'œuvre en négatif... Et cela implique ipso facto un va-et-vient fovéal qui balaie l'espace situé de l'avant-plan à l'arrière-plan, favorisant dès lors une perception de l'œuvre selon le tissu des distances spatiales supposées appréhendables dans le champ de vision. Mais ajoutons que simultanément l'ordonnancement des objets selon un ordre déterminé par rapport à l'axe médian horizontal de l'image et le rendu sensible des silhouettes représentées au moyen de taches uniformes

---

<sup>15</sup> Voir Fiche Morandi N°21 page 499

<sup>16</sup> Dominique Radrizzani, *Hollan/Morandi : à l'écoute du visible*, Ed. Musée Jenisch- Arts et lettres, Vervy. 2001, p 42

<sup>17</sup> Confère : *l'offrande des bergers*, 17<sup>ème</sup> siècle, Chantilly, Musée Condé. Ce Lavis à l'encre est attribué à Jacques Blanchard depuis peu. Il était précédemment attribué à Nicolas Poussin... Voir Fiche Morandi N° 21 page 499



distribuées par zones franches, rythment la totalité de la surface de l'œuvre. Par conséquent la perception d'un espace profond se veut-elle contrariée par un déplacement saccadé du regard le long de l'axe médian horizontal parallèle au plan d'appui de l'image, c'est-à-dire à cet « en-face » que Louis Marin définit comme le plan de représentation du tableau<sup>18</sup>.

De la même façon, les œuvres picturales de cette période se caractérisent généralement par une absence totale de symétrie et par l'articulation très rythmée des clairs et des sombres, générant insensiblement un déplacement par à-coups de l'œil à la surface de l'image peinte. Le traitement de l'entour plastique formant l'arrière-plan est tel qu'il rend efficient une large zone de repos obtenue par un aplat coloré de valeur moyenne sur quoi se stabilisent des silhouettes disparates d'objets représentés. L'aspect formel de ces derniers est fortement accentué par la valeur et les qualités tonales des couleurs sombres qui les constituent en profils bien distincts et détachés visuellement du fond. C'est ainsi que le jeu des contrastes clair-foncé favorise la distinction des figures qui, dès lors, semblent littéralement se décoller de l'arrière-plan.

Cependant, nous faut-il observer la façon si singulière avec laquelle Morandi parvient, sans donner pourtant l'impression d'y toucher, à insérer dans les zones constituant les particularités volumiques des objets, un ton voisin ou similaire à la couleur qui campe l'arrière plan de l'image. Celle-ci, utilisée en sa valeur moyenne pour neutraliser et homogénéifier le fond aveugle, vient ainsi révéler distinctement certains aspects physiologiques des ustensiles représentés : c'est ce que nous apercevons par exemple sur la paroi de la potiche bleue à col haut et égueulé et sur la casserole figurées à gauche dans la « Nature morte » (Vitali cat. 222)<sup>19</sup> de 1937. Là encore l'espace représenté est triparti mais contrairement à la « Nature morte » (Vitali Cat. 230)<sup>20</sup> de 1938, aucune ligne droite ou courbe ne vient marquer la limite entre le fond et l'assise de la table : les éléments formels sont disposés de telle sorte qu'on ne puisse distinguer les limites exactes du bord de table. Seul le jeu des valeurs chromatiques permet de déterminer visuellement ce dernier de l'arrière-plan sur lequel se découpent les silhouettes ombrées des objets. Ainsi, la distribution des teintes selon des valeurs claires, foncées et moyennes permet-elle à Morandi d'obtenir une certaine suggestion des distances opérant entre les objets dans l'espace en profondeur mais aussi d'ajuster les figures les unes par rapport aux autres dans l'entour plastique, les rendant plus lisibles ou au contraire les amalgamant les unes aux autres.

De plus, à cet usage de la couleur en termes de valeur chromatique s'associe un autre principe consistant à utiliser pour chaque figure représentée un ton différent afin de favoriser très précisément la localisation successive des éléments formels et des volumes dans la supposée profondeur de champ. Nous assistons encore ici à un emploi de la couleur selon des principes de position dans l'espace caractérisant une grande partie de la production picturale de

---

<sup>18</sup> Louis Marin : « *le cadre de représentation et quelques unes de ses figures* » in Les cahiers du musée national d'art moderne N° 24, *Art de voir, Art de décrire II*, centre Georges Pompidou, Paris, 1988, p 65 et nos remarques à ce sujet, en annotations en page 159, livre 1

<sup>19</sup> Voir Fiche Morandi N°22 page 500

<sup>20</sup> Voir Fiche Morandi N°23 page 506

Morandi dans ces années 1924-1940. C'est ce que nous pouvons observer dans l'œuvre de 1938 : « Nature morte » (Vitali cat. 230)<sup>21</sup> où chaque figure est peinte d'une couleur différente facilitant ainsi d'une part, la distinction de ses caractéristiques formelles singulières et d'autre part, la perception de son volume et de sa position géographique dans l'espace de représentation. Cependant, il nous faut insister sur le fait qu'à cette époque Morandi n'utilise pas seulement des principes de la couleur de position. Il semble opter aussi pour une déclinaison des tons selon le critère de valeur, jouant ainsi sur la variété des contrastes de clairs et de foncés pour induire l'idée des distances spatiales entre les figures. C'est ainsi que la bouteille, au centre de la « Nature morte » (Vitali cat. 222) de 1937, se distingue simultanément de façon très prononcée de l'arrière-plan et des divers objets situés juste derrière : son col galbé et son goulot, peints d'une teinte foncée similaire à celle qui recouvre les objets du second plan, se détachent visuellement de l'entour neutre constituant l'arrière-plan. Inversement, le corps de cette bouteille est modelé dans une gamme de couleurs claires qui la fait apparaître au devant d'objets divers plus foncés.

Nous reviendrons ultérieurement sur l'utilisation de la couleur de position dans les œuvres de Morandi. Contentons-nous seulement ici d'en observer les incidences au sein même de l'ordonnancement des objets sur la toile peinte. Ce principe chromatique, associé à une rigueur compositionnelle de plus en plus exigeante, tendra à s'affirmer dans l'œuvre Morandienne dès le milieu des années vingt et constituera un moyen des plus efficaces pour amener le spectateur à distinguer simultanément dans le tableau la silhouette des objets représentés et leur positionnement en tant que volumes perçus dans la supposée profondeur de champ. Mais il nous faut ajouter qu'en même temps, pour la nature morte de 1937 que nous analysons, la distribution parcellaire des couleurs selon leur valeur claire ou foncée sur la totalité de la surface peinte contribue à atténuer la perception des distances spatiales opérant entre chacune des figures : les contrastes clair-foncé agencés de manière radicale et systématique sur l'ensemble de la composition tendent à nier quelque peu l'ordonnancement complexe des objets dans l'espace profond représenté, laissant les parties de certaines figures (telle la bouteille peinte de deux couleurs, au centre de la toile) se fondre partiellement, s'amalgamer aux autres. Dès lors, il nous est donné de remarquer combien l'œuvre peinte de cet artiste cultive une ambiguïté native qui la fait voir tout à la fois en ses qualités de surface peinte et en son état d'image renvoyant à un espace profond visuellement appréhendable. C'est ainsi que de telles peintures (les « Nature morte » (Vitali cat. 227 et 230) de 1938)<sup>22</sup> entretiennent un paradoxe quant à la manière avec laquelle nous sommes amenés à les percevoir : toutes deux réfèrent à un agencement complexe de figures rigoureusement disposées les unes par rapport aux autres dans le champ visuel profond alors même que le traitement chromatique impliquant parcellairement la couleur de position et la déclinaison des tons selon leur degré de valeur tend à contrarier, ou du moins à atténuer, l'appréhension visuelle des distances spatiales opérant entre chacune des figures... Cet état de fait est a priori davantage perceptible dans la « Nature morte » (Vitali cat. 222) de 1937 parce que l'usage de la couleur de position ne s'avère pas foncièrement prégnante et totale. Seules quelques

---

<sup>21</sup> Voir Fiche Morandi N°23 page 506

<sup>22</sup> Voir Fiches Morandi N°22 et 23 pages 500 et 506

silhouettes sur la gauche et sur la droite viennent perturber l'harmonie des tons tertiaires déclinés selon des valeurs différentes. Mieux, nous l'avons déjà suggéré : la bouteille figurée au centre du tableau présente une bichromie accusant un changement de valeur très marqué qui constitue un moyen efficace de brouiller la perception générale des motifs figuraux et d'atténuer ainsi leur visibilité en tant que volumes représentés dans le champ en profondeur. Ce n'est pas aussi flagrant dans la « Nature morte » (Vitali cat. 230) de 1938 parce que justement, ici, l'artiste utilise bien plus la couleur de position et tend à réduire l'usage des modulations de valeur sur les objets représentés : il emploie largement une diversité de tons pour déterminer la couleur intrinsèque à chacun des ustensiles, mettant ainsi en évidence le rôle d'identification de la couleur employée comme attribut de l'élément formel qu'elle recouvre. Cela a pour conséquence directe une meilleure lisibilité des figures composant l'image tout en ne permettant pas, pour autant, d'évaluer véritablement les espacements opérant en profondeur entre chaque objet représenté. Remarquons aussi qu'aux modalités chromatiques que nous venons de déterminer s'associent intrinsèquement les récurrences matiéristes mettant en exergue les qualités de la surface peinte : traces de pinceau, brillance et matité révélées par le flux de lumière incidente, remontée du « bruit » qui rend compte des qualités de texture du support...

Bref, nous sommes amenés à constater combien s'affirme dans ces œuvres une construction spatiale prenant en compte le positionnement des volumes figurés dans le champ en profondeur alors même que la disposition imbriquée des éléments formels et l'emploi par zones franches de valeurs claires ou foncées viennent contredire ou atténuer l'effet de suggestion de l'espace profond, ramenant la perception des figures peintes à la surface de la toile ou, du moins, n'autorisant pas l'évaluation précise du tissu des distances spatiales séparant chacune des figures représentées sur la toile.

Le traitement chromatique que l'artiste inflige à ses représentations figurales accentue plus encore la massivité et la solidité des volumes, rappelant la manière avec laquelle Piero della Francesca traitait les corps, leur donnant une monumentalité et une intemporalité hiératique remarquable, opérée lentement par un travail de simplification et de géométrisation des contours et des volumes. Dans cette « Nature morte »<sup>23</sup> (Vitali cat.230) de 1938, à l'exception de l'horloge et du broc à bec large situé derrière, les figures apparaissent plus denses, plus concentrées sur elles-mêmes. Les volumes des bouteilles sont notamment redevenus plus compacts et recueillis en eux-mêmes. Un cerne au pinceau campe partiellement les profils générant ainsi une impression de compartimentage des figures, de structure stable qui accentue la monumentalité des formes et des masses fermement posées sur le socle de table. Celui-ci est d'ailleurs légèrement redressé et contraste par sa couleur plus sombre avec l'arrière-plan, dessinant aux deux extrémités latérales de l'image, une ligne courbe qui fonde la limite du plan de pose avec le fond. Il en résulte une sensation d'espace profond incurvé mais fondamentalement restreint dans lequel les objets figurés apparaissent plus grands, comme plus proches de l'œil et en même temps inaccessibles derrière le plan fictif du tableau.

---

<sup>23</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N°23 page 506

## Fiche Giorgio Morandi N°25



Nature morte. 1956. Huile sur toile. 35,5x35 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat. 1013



Nature morte. 1959. Huile sur toile. 25x30 cm. Coll. Accademia Carrar, Bergame. Vitali cat. 1126



## Fiche Giorgio Morandi N°23



Nature morte. 1941. Huile sur la toile. 37x50 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 310



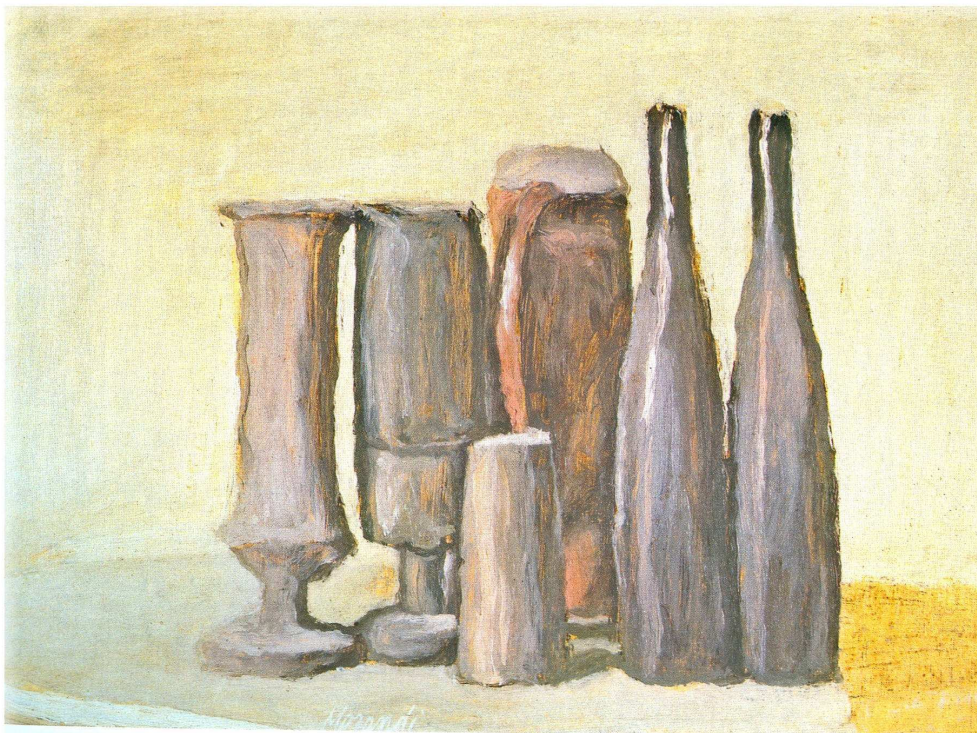
Nature morte. 1938. Huile sur toile. 32x42 cm.  
Coll. Comte Alessandro A. Contini Bonacossi, Florence. Vitali cat. 230



## Fiche Giorgio Morandi N°27



Nature morte. 1949. Huile sur toile. 36,5x45,5 cm. Coll. Franz Armin Monat, Freiburg sur Breisgau. Vitali cat. 683



Nature morte. 1947. Huile sur toile. 31,8x43,7 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 563



## Fiche Giorgio MORANDI N°32



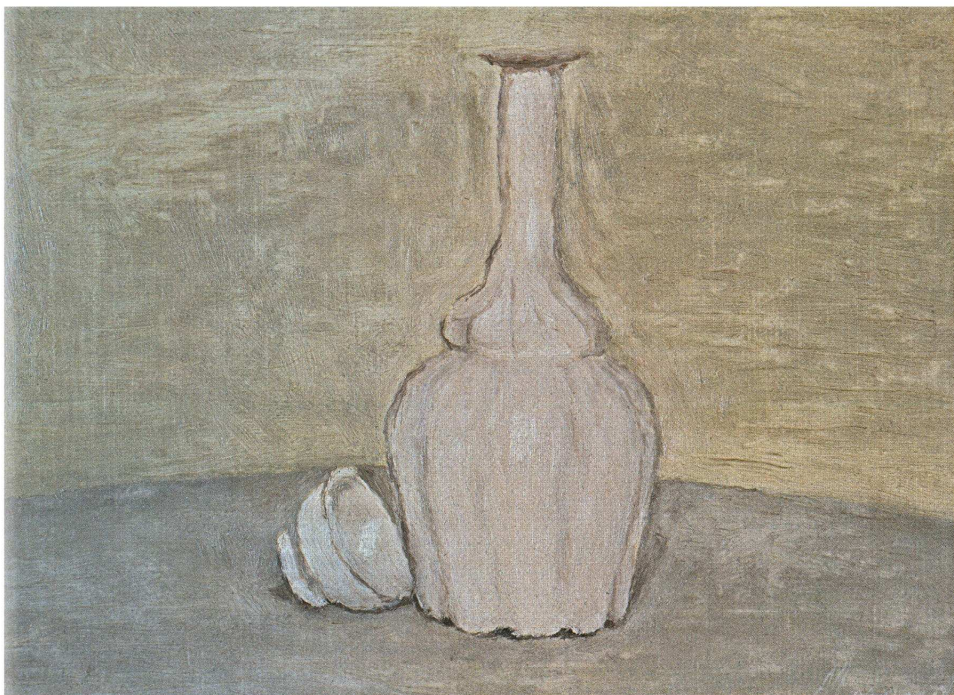
Nature morte 1948. Huile sur toile. 36x41 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat. 630



Nature morte. 1962. Huile sur toile. 35x35 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat. 1280



## Fiche Giorgio Morandi N°33



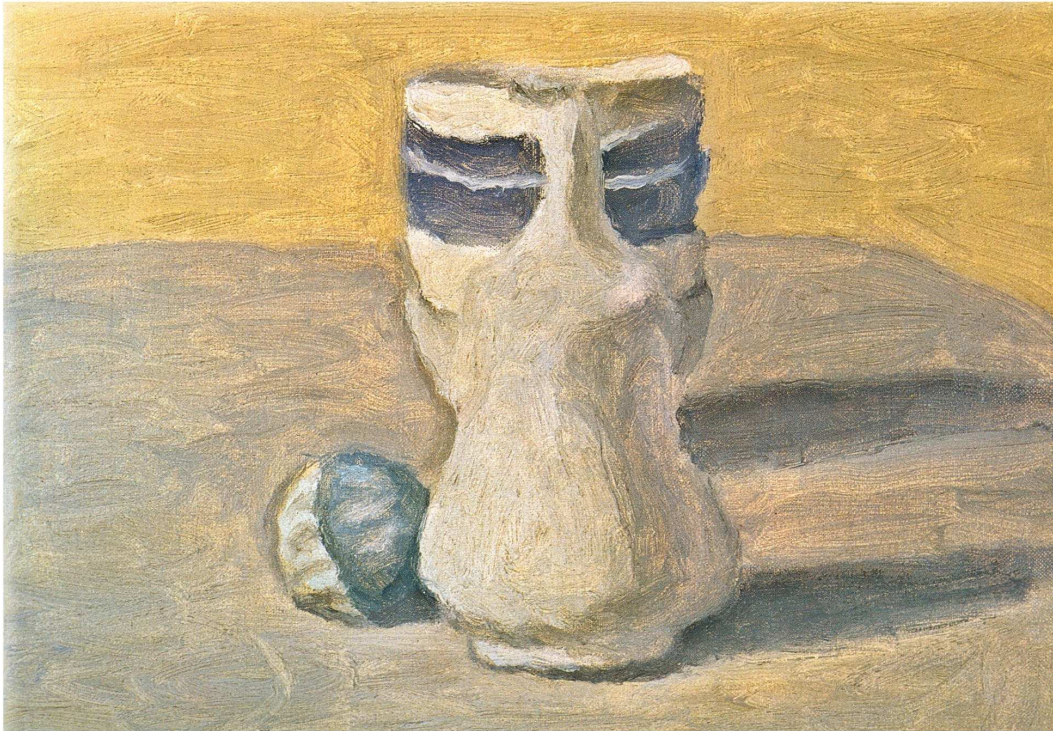
Nature morte. 1942. Huile sur toile. 30x40 cm. Coll. Prof. Cesare Gnudi, Bologne. Vitali cat. 371



Nature morte. 1948. Huile sur toile. 30,5x40,5 cm. coll. Giovani Tinto, Turin. Vitali cat. 627



## Fiche Giorgio Morandi N°24



Nature morte. 1949. Huile sur toile. 25x35 cm. Coll. musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 674



Nature morte. 1947. Huile sur toile. 30x35 cm.  
Coll. particulière, Rome. Vitali cat. 521

Résumons-nous : concernant les divers aspects de l'organisation spatiale des compositions de Morandi des années 1924 à 1938, nous devons retenir que l'espace pictural se caractérise par sa structure bipartite ou tripartite impliquant simultanément un ordonnancement très scrupuleux des objets les uns par rapport aux autres et un emploi de la couleur de position associée à un traitement pictural spécifique qui œuvre à réduire la profondeur de champ et permet une plus ample géométrisation des éléments formels reconnaissables. Précisons par ailleurs que pour mettre en exergue les structures formelles et le tissu des distances spatiales, Morandi ne se contente pas d'utiliser la couleur de position mais joue pleinement, de la valeur des tons tout autant que des qualités matiéristes du médium : la touche colorée, le brossé, voire le léché, laissent apparaître sur l'épiderme pictural les déhiscences de geste, les aspérités de la surface colorée ainsi que la trame du support transparaissant à travers la pâte colorée. L'espace représenté s'avère d'une profondeur limitée mais toujours efficiente. Par un traitement chromatique adapté et se voulant en appui des fondements structurels de la composition, Morandi rend prégnants les interstices, les « vides » qui opèrent entre les figures perçues dans le champ en profondeur et ainsi justifie d'une perception duelle de l'œuvre : celle-ci est appréhendée à la fois en ses qualités d'image figurative « ouvrant » visuellement un espace de représentation illusionniste et comme toile peinte exhibant ses qualités de surface...seul impondérable : la présence évidente de figures familières qui s'affirment de plus en plus comme le moyen récurrent d'amener le spectateur à interroger les fondements premiers de sa perception.

### 2.1.3- Un ordonnancement spatial régi par l'orthogonalité...

Cette manière de concevoir l'œuvre picturale comme un moyen de solliciter nos capacités perceptives afin de porter notre attention visuelle non sur les figures elles-mêmes mais sur les relations qu'elles entretiennent avec l'entour plastique ne fera que s'accroître dans les années 1940. Une impression curieuse d'évanescence et de fluidité lumineuse germe à l'esprit lorsque le regardeur contemple les toiles de Morandi de ces années-là. On tend à éprouver un sentiment d'incommunicabilité spatiale qui semble transparaître de l'épiderme pictural : c'est là un des effets premiers du dispositif du « Sas » tel que nous l'avons déterminé dans les chapitres précédents<sup>24</sup>. Une œuvre telle la « Nature morte » (Vitali Cat. 563)<sup>25</sup> de 1947 laisse entrevoir un espace où les choses apparaissent vacillantes sous une lumière livide et indéfinissable. Ces objets demeurent totalement isolés, esseulés dans un espace confiné derrière le plan d'appui de l'image, juste là, à portée seulement du regard... et par conséquent il ne nous est pas possible d'appréhender le spectacle que nous donne à voir Morandi ailleurs que situé dans cette partie improbable de l'œuvre. Nous nous efforçons dès lors de

---

<sup>24</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 227 et 228 du livre 1.

<sup>25</sup> Voir Fiche Morandi N°27 page 507

localiser mentalement, à juste distance derrière le plan fictif du tableau, cet endroit confiné qui fonde le tissu aérien du « sas ». Le traitement pictural et l'agencement des objets serrés les uns contre les autres au centre de la toile, produisent une impression d'inaccessibilité, d'une presque totale vacuité visuelle de l'entour : le plan de pose s'amalgame presque entièrement au gris relativement uniforme qui couvre l'arrière plan et nous observons, lors d'un second regard, une zone laissée inachevée (ou du moins non recouverte d'une couche nourrie de peinture grise) à l'angle inférieur gauche de la toile : une surface jaune qui semble d'une part déterminer la lisière du mur à l'arrière et d'autre part délimiter la table dont on aperçoit alors le rebord clair courant sur la gauche. Hormis le fait de distinguer les silhouettes fluettes des figures aux contours tremblants ou estompés par endroits par la tonalité du fond, nous ne sommes pas en mesure de déterminer quoi que ce soit de l'environnement aérien dans lequel celles-ci baignent. L'atmosphère qui en émane souligne l'incroyable fragilité des figures, insufflant dans l'esprit un sentiment de précarité accentuée par une touche qui « dans une succession de mouvements vacillants, apparemment incertains, dépose un léger barbouillis de matières colorées »<sup>26</sup> ; celle-ci, s'affirmant dans sa fluidité native, laisse transparaître une lumière qui tantôt absorbe ou dissout les objets représentés, tantôt en accentue, en précise partiellement certains aspects formels. Un voile lumineux subtilement vibrant annihile toute perception anecdotique et vient, par le biais d'une touche allusive, conférer à l'œuvre « cette extraordinaire tenue [...] qui fait que par son ordonnancement, l'œuvre nous ordonne »<sup>27</sup>. On est amené à constater combien, dans la peinture de Morandi (mais ce sera aussi le cas des œuvres de Bonnard ou même des volumes polychromes de Segal), les constituants du langage pictural s'interpénètrent, dialoguent de façon intrinsèque. De même, nous voici conduits au constat suivant : dans cette œuvre qui préfigure les compositions « à plan carré » du début des années cinquante, on réalise combien l'œuvre Morandienne est par essence non événementielle, combien elle est réticente à un assujettissement aux apparences... et en cela bien sûr, elle renvoie encore à Piero della Francesca pour qui la figure peinte reposait sur la perfection de la forme pure et le mépris des imperfections contingentes. De même, cette œuvre semble-t-elle référer aux natures mortes de Jean Siméon Chardin auxquelles elle emprunte sans aucun doute le fond sourd et brouillé d'où émergent de subtiles et discrètes traces de pinceau et de très légers empâtements pris sous le flux d'une lumière omniprésente.

Mais revenons encore à la structure formelle de l'œuvre : deux bouteilles, un vase à pied, un pot et un broc à eau sont agencés de telle sorte qu'ils se touchent, se resserrent, se chevauchent les uns les autres, se cachent mutuellement cependant que, sur la gauche, un autre vase à pied s'écarte légèrement, laissant poindre un ton plus clair qui appelle le regard et l'entraîne inmanquablement à sonder l'espace s'entrouvrant à l'arrière. Une composition centrée, dense comme une « foule urbaine sur une place »<sup>28</sup>,

---

<sup>26</sup> Bernard Blatter. *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*. Zurich, cat. Exposition. Musée Jenisch- Arts et lettres. Vevey, 2001, p 8

<sup>27</sup> Ibidem

<sup>28</sup> Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007. p 110



pourrait-on dire avec Karen Wilkin, qui attire le regard et l'oblige en fin de compte à une nécessaire exploration des relations plastiques et visuelles que ces objets-personnages mettent en jeu. On constate ici que, par le truchement d'une mise en scène très efficace des éléments formels dans le cadran central de l'espace de représentation, Morandi concentre l'attention du spectateur sur les infimes événements plastiques qui opèrent tout autant sur la surface de chacun des objets représentés que dans les intervalles séparant ou au contraire liant pleinement les figures entre elles. Ce type de réalisation picturale oblige le spectateur à porter toute son acuité visuelle sur les compénétrations effectives entre l'entour et les figures effectivement représentées : une composition offrant au regard un tel agencement d'objets resserrés en son centre alors qu'une surface quasi monochrome l'enclôt de toutes parts procède inexorablement à la concentration de tous les événements plastiques susceptibles d'advenir durant l'acte de scrutation et de perception des éléments formels reconnaissables.

Nous pourrions nous arrêter sur un nombre important d'œuvres de Morandi datant des années 1940 qui ne ferait que justifier les observations que nous venons de noter. Cependant, pour des raisons incombant précisément à l'économie du discours et aux nécessités de conserver pour les autres chapitres des arguments visuels susceptibles de servir l'analyse nous nous abstenons d'aller plus avant dans notre étude de ce type particulier de composition. Signalons seulement que nous aurons à revenir tant pour les modalités chromatiques et lumineuses que pour les récurrences matiéristes et graphiques sur des œuvres telles la « Nature morte » (Vitali Cat.310) de 1941, la « Nature morte » (Vitali cat. 630) de 1948 et la « Nature morte » (Vitali cat. 674) de 1949, toutes les trois appartenant aux collections du Musée Morandi, à Bologne<sup>29</sup>.

D'autres compositions tout aussi singulières voient le jour dans les ateliers de la Via Fondazza ou de Grimazza durant les années d'après la seconde guerre mondiale. Tout d'abord, des natures mortes qui tendent à réduire la présence des figures au profit de l'entour formant l'arrière-plan et l'assise de la table. C'est le cas, par exemple, de la « Nature morte » de 1948 (Vitali cat. 627) ou de la « Nature morte » de 1942 (Vitali Cat. 371)<sup>30</sup> dans lesquelles les objets représentés semblent s'effacer, se réduire où s'assimiler au fond, laissant l'entour plastique affirmer davantage son état de surface peinte et ainsi favoriser une nette lisibilité du plan d'appui de l'image. La perception des gradients de surface et autres diverses traces d'outils ainsi que la remontée du « bruit » au travers des couleurs négligemment brossées sur la toile rendent extrêmement présente à l'esprit cette paroi fictive et transparente qui constitue le plan de représentation du tableau ; plan derrière lequel nous supposons efficiente l'appréhension des figures représentées. Nous ne parlerons pas ici de ces compositions car elles mettent davantage en exergue des enjeux matiéristes que nous serons à même, ultérieurement, de formuler au travers d'une analyse critique.

---

<sup>29</sup> Voir Fiches Morandi N° 23, 24 et 32 pages 506, 508 et 510

<sup>30</sup> Voir Fiche Morandi N°33 page 509



Par contre, d'autres productions picturales font la part belle à la figure et tentent d'abstraire ou du moins de limiter au maximum la prégnance de l'arrière-plan aveugle. C'est le cas par exemple des peintures de petites dimensions telle la « Nature morte » (Vitali Cat. 691) de 1949 ou, dans une moindre mesure, la « Nature morte » (Vitali cat. 521)<sup>31</sup> de 1946. Ces deux tableaux présentent la particularité de donner à voir les objets peints comme si nous les observions de très près sans toutefois pouvoir les atteindre physiquement : à la vue de ces œuvres nous éprouvons en quelque sorte le sentiment d'être à proximité de l'assise sur laquelle reposent ces boîtes, bols et autres pots mais simultanément, nous avons l'impression d'une inaccessibilité, d'une impossibilité d'atteindre autrement que visuellement le lieu où se trouvent les figures. Encore une fois, les moyens plastiques mis en œuvre pour la réalisation de ces espaces picturaux génèrent une perception de l'image selon les modalités d'émergence du « Sas ». Les incidences lumineuses, chromatiques, graphiques et matiéristes qui opèrent sur la toile convergent vers un même but : celui de rendre prégnant à l'œil, le plan fictif du tableau et donc de révéler au spectateur sa position privilégiée d'observateur situé devant l'œuvre. Par cela même, ce dernier prend conscience de la nature parfaitement dynamique de la perception qui l'amène à entrevoir l'objet de sa scrutation simultanément en tant qu'image accueillant l'illusion d'une figure et en sa qualité de corps plat exhibant concrètement sa matérialité native d'objet peint.

Arrêtons-nous quelques instants sur la « Nature morte » (Vitali Cat. 691)<sup>32</sup> de 1949 afin d'observer la manière avec laquelle, dans ce type de composition, l'artiste guide peu à peu notre regard vers l'arrière-plan, en lui faisant « toucher » non seulement l'onctuosité frémissante des surfaces des volumes représentés mais aussi celle des anfractuosités sensibles de l'image qui correspondent aux espaces immiscés entre chaque élément formel figuré. Précisons que ce type d'espace assimilable à un vide entre les figures peut aussi opérer au sein d'un même élément formel, comme nous le voyons en observant l'intervalle créé entre le couvercle et le corps de la seconde boîte visible sur la droite. Ces espaces forment en quelque sorte des interstices qui s'avèrent d'une qualité plastique tout aussi remarquable que les surfaces nourries des figures. Mieux encore : Morandi traite picturalement chacune des zones constitutives de la surface de la toile avec le même degré d'application. Du moins, pouvons-nous remarquer, ici, qu'il accorde à l'entour plastique les mêmes droits d'existence matérielle et chromatique, les mêmes qualités picturales et sensibles qu'aux figures ; et cela justement parce qu'il cherche obstinément à retrouver sur toute la surface du tableau « cet indéfait de la présence du monde », « cette robe sans couture de l'apparence »<sup>33</sup> dont parle Yves Bonnefoy.

A regarder attentivement cette œuvre, on observe que la composition est ordonnée par une orthogonalité qui détermine en quelque sorte une grille

---

<sup>31</sup> Voir Fiches Morandi N°24 et 26 pages 510 et 523

<sup>32</sup> Voir Fiche Morandi N°26 page 523

<sup>33</sup> Yves Bonnefoy, « *Morandi et Hollan, entre perception et langage* » In *A l'écoute du visible : Morandi/Hollan*. Zurich, cat. Exposition. Musée Jenisch- Arts et lettres. Vevey, 2001, p 12

partiellement vacante sur le second et l'arrière plan : tout un réseau de verticales rythme la surface de l'œuvre sur le premier plan constituant ainsi une rangée formée du vase à pied, d'un pot cylindrique allongé et de deux boîtes d'Ovomaltine serrées l'une contre l'autre sur le bord droit de la toile. On peut remarquer d'ailleurs que la première boîte est coupée par la limite du tableau et s'inscrit quelque peu en hors-cadre. Cet artifice permet deux effets. D'une part, il favorise la stabilité et l'ancrage de la composition au cadre de l'image permettant ainsi d'éviter d'intempestifs flottements des figures au sein du magma coloré. D'autre part, il génère un sentiment de proximité visuelle qui naît précisément de cet artifice et de la manière avec laquelle Morandi positionne les figures du premier plan : les quatre objets sont disposés dans un alignement frontal par rapport au point de vue qui est celui du regardeur et scandent la surface de l'œuvre d'une suite de verticales auxquelles s'opposent en tout premier lieu une série d'horizontales marquant le siège et le sommet de chaque objet visible à l'avant. Le placement spatial des objets du premier plan et leurs dimensions respectives semblent fortement soulignés par cet artifice compositionnel qui consiste à oblitérer ou à couper une figure située à la périphérie de l'image.

Nous retrouvons ici, quelques similitudes partagées par les œuvres de Bonnard même si chez ce dernier l'oblitération des figures à la périphérie de la toile peinte vise un tout autre dessein. Nous y reviendrons dans le prochain chapitre. Pour le moment, portons notre réflexion sur l'œuvre de Giorgio Morandi et constatons qu'il existe des points communs, des similitudes entre la structure spatiale de cette nature morte et les paysages réalisés par le peintre bolognais dans ces mêmes années. Observons le paysage de 1954 intitulé « Cortile di via Fondazza » (Vitali cat. 926)<sup>34</sup> : Morandi introduit à l'avant-plan, presque sur la moitié de la toile, une surface de mur qui vient cacher totalement une partie du paysage supposée s'étendre au loin. La surface peinte assimilable à la paroi murale est, elle-même, représentée dans la limite du hors-cadre de l'image et laisse supposer que le mur se continue en hors-champ, à l'insu du regard. Ce pan de mur formant une surface monochrome claire joue donc simultanément un rôle d'occultation des figures (maisons, arbres et autres éléments formels constituant le paysage à l'arrière) et sert à stabiliser la composition en l'ancrant au bord gauche de la toile. Il semble aussi adhérer quasiment au plan de représentation du tableau, favorisant alors très nettement la focalisation du regard sur les éléments figuraux du paysage visibles sur la partie droite de l'image peinte. Du coup, ces derniers apparaissent-ils frontalement et concentrent-ils sur eux la quasi-totalité des événements sensibles et plastiques.

Ce principe est récurrent dans un grand nombre des paysages morandiens des années 1950 tels les audacieux « Cortile di via Fondazza » de 1954 (Vitali cat. 926 et 928) et de 1958 (Vitali Cat. 1115)<sup>35</sup>. Dans certains autres paysages de cette longue série (voir les paysages du même nom de 1953 et 1958 (Vitali cat 925 et Vitali cat.1116)<sup>36</sup> Morandi coupe littéralement une figure représentée

---

<sup>34</sup> Voir Fiche Giorgio Morandi N° 16 page 524

<sup>35</sup> Voir Fiches Giorgio Morandi N° 16 et 18 pages 524 et 526

<sup>36</sup> Voir Fiche Giorgio Morandi N°17 page 525

au premier plan, l'obligeant ainsi à figurer partiellement dans le hors-cadre délimité par le bord de la toile peinte. Il use ainsi du principe d'oblitération figurale, réitérant le même principe visuel à l'œuvre dans la « Nature morte » (Vitali cat.691)<sup>37</sup> de 1949. Dans ces deux paysages, un pignon de façade d'une maison située sur l'angle inférieur droit de l'image est représenté dans la limite du hors-cadre et ainsi peut assumer au sein de la composition son rôle d'ancrage et de fixation derrière le plan fictif du tableau. L'effet est saisissant : on assiste à un échelonnement en profondeur des motifs architecturaux perçus dans l'éloignement des plans successifs tout en éprouvant un sentiment de proximité envers les objets figurés au premier plan, lesquels semblent se rapprocher du plan d'appui de l'image. En conséquence, l'imminence de la façade à l'avant plan induit chez le regardeur une prise de conscience de sa situation privilégiée face à l'objet de scrutation : il a le sentiment d'appartenir au voisinage immédiat de l'habitation qu'il perçoit...et ce sentiment naît tout d'abord de la perception du mur, c'est-à-dire de la figure peinte représentant la façade de la maison. Puis conséquemment cette image du mur est assimilée à la surface du tableau sur lequel elle apparaît. Ainsi faisant intervenir ses capacités proprioceptives, l'observateur réalise mentalement qu'il est dans une position existentielle privilégiée face à l'objet-tableau qu'il perçoit.<sup>38</sup> Dès lors il ne s'agit pas seulement pour l'esprit de prendre en compte un contenu d'image mais bel et bien de référer l'objet perçu à sa propre situation existentielle d'observateur : il appréhende l'œuvre en sa réalité concrète d'objet pictural qui lui fait face tout en lui reconnaissant ses tenants de représentation figurée illusionniste.

C'est exactement ce que nous pouvons observer dans la « Nature morte » de 1949: ce stratagème compositionnel d'oblitération, d'occultation et d'ancrage par un élément formel périphérique constitue un des moyens récurrents par lesquels Morandi, mais aussi Bonnard et Georges Segal, structurent l'espace de l'œuvre et fixent l'attention du spectateur sur les éléments qu'ils souhaitent imposer à l'exploration fovéale et à l'acuité visuelle de ce dernier.

Cet agencement du premier plan trouve sa continuité visuelle dans la rectilinéarité de la figure placée juste derrière, dans l'espace aménagé entre le pot cylindrique et la boîte à couvercle. Son volume caractérisé par une forme longitudinale est de taille plus petite que ceux des objets du premier plan. Elle est positionnée verticalement et de biais, laissant voir ainsi ces arêtes

---

<sup>37</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 26 page 523

<sup>38</sup> *Remarque* : Rappelons que nous entendons le terme « Proprioception » dans le sens développé par Gombrich, dans son éclairant étude « Voir la nature, voir la peinture » in Art de voir, Art de décrire II, Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, été 1988, p 30. La proprioception est donc ce processus mental d'orientation qui nous permet d'asseoir notre connaissance de notre position physique en relation avec ce que nous observons en dehors de nous. Cela a à voir tout autant avec les modalités sensorielles que perceptives et implique notre appréhension du réel selon les modes d'une perception directe. Nous référons nos propos à l'analyse que nous avons déjà largement formulée dans la partie II, au chapitre concernant la phase de préfiguration dans la démarche de Pierre Bonnard, en page 15 et 16 mais aussi aux commentaires que nous avons développés au chapitre 1 de la seconde partie : « Bonnard : les influences et les années d'apprentissage. » page 41. Pour de plus amples commentaires nous signalons en plus de l'étude de Gombrich précédemment cités, l'ouvrage de James J. Gilson, La conception écologique de la perception visuelle, Boston, Houghton Mifflin, 1979

saillantes. De cette manière, Morandi parvient à creuser l'espace représenté et à donner aux objets du premier plan une proximité telle que l'œil tend à les situer plus en avant, quasiment derrière le plan d'appui de l'image. Dès lors, l'illusion d'espace est efficiente : les quatre figures alignées au devant gagnent en présence, en grandeur. Elles paraissent plus proches de l'œil tandis que le second plan recule et que les objets aux formes rondes (la jarre et surtout le broc à eau) situés à l'arrière semblent s'assimiler lentement au mur aveugle qui annihile tout lointain. Le traitement de la couleur et la touche picturale viennent limiter très sûrement la profondeur de champ et nous sommes dans l'incapacité d'estimer les distances entre l'arrière-plan et l'avant-plan tout autant que les espacements entre les figures. De plus le tableau opérant, chez Morandi, selon les modalités fonctionnelles du « Sas », nous sommes amenés à assimiler la surface picturale au plan de représentation du tableau, c'est-à-dire à cette paroi fictive et transparente qui constitue l'écran derrière lequel « s'ouvre » l'image et sa supposée profondeur de champ... Nous sommes, de toute évidence, devant un objet pictural ambigu qui porte en lui sa double nature d'image et d'objet plat concret : il est perçu à la fois comme une représentation illusionniste générant un espace figuré en profondeur et comme un objet physiquement appréhendable exhibant les qualités plastiques de sa surface peinte.

Outre les réalisations de paysages, les années 1950 vont apporter d'autres trouvailles, d'autres inventions en termes d'ordonnancement des figures et d'organisation de l'espace plastique. C'est durant ces années que Morandi développera considérablement, et de façon quasi systématique, un travail sériel par lequel il engagera plus avant une recherche plastique sur la variation structurelle, mais aussi chromatique et lumineuse, des compositions ainsi réalisées. Ces variations picturales consistent en des toiles étroitement liées entre elles et constituées, a priori, des mêmes objets usuels et familiers. Seule une légère modification, par ajout, suppression ou déplacement infime d'un élément formel fait varier au sein d'une même série, le poids dynamique de la composition. Nous reviendrons de façon plus appuyée sur ces œuvres dans un prochain chapitre parce qu'il nous apparaît que la production sérielle Morandienne implique bien plus qu'un changement de la logique spatiale de la composition : elle modifie inexorablement les incidences lumineuses sur les objet-modèles et dans l'entour mais, surtout, peut entraîner un sensible changement d'aspect de figures sous l'éclairage constant, une modification de l'harmonie des couleurs et une perception toute autre des proportions du tableau... nous le verrons ultérieurement : répéter en établissant d'infimes variations structurelles donne en quelque sorte à Morandi les moyens de questionner les compénétrations Couleurs-Lumières-Volumes et de favoriser conséquemment une exploration méthodique des relations entour-figure et surface-volume.

D'autres formes de composition sont élaborées par l'artiste piémontais durant cette décennie. Toutes se caractérisent par un même souci plastique d'affirmer le poids dynamique de l'ordonnancement des formes à la surface de la toile. Signalons, tout d'abord, une courte série de natures mortes qui représentent des objets extrêmement resserrés les uns contre les autres, groupés au centre



de la toile et disposés sur un plateau de la table dont le plan est rabattu vers l'avant. Cette série réalisée entre 1949 et 1951 met en exergue une structure spatiale fortement géométrisée qui annonce les réalisations picturales auxquelles le critique d'art Arcangeli a donné le nom de *natures mortes* « en plan carré ». En effet, la « *Nature morte* » (Vitali Cat.683)<sup>39</sup> de la fin 1949 nous semble anticiper très clairement les surprenantes séries de peintures des années 1952 à 1955, telle la « *Nature morte* » (Vitali Cat. 920)<sup>40</sup> de 1954 ou encore la « *Nature morte* » (Vitali cat.853)<sup>41</sup> de 1952, dans lesquelles les objets agencés de façon très compacte se trouvent totalement contenus au centre de la toile dans un espace dont les limites décrivent sur la surface peinte un rectangle plus ou moins régulier. L'œuvre de la fin 1949 laisse entrevoir des objets rigoureusement rangés les uns contre les autres au point de ne laisser qu'un stricte minimum de vide entre leur volume. Les figures sont disposées dans le champ en profondeur selon leurs formes et leur hauteur, constituant alors un écheveau de silhouettes étagées de l'avant à l'arrière. Les objets choisis par Morandi pour figurer à l'arrière-plan sont d'une hauteur presque similaire et leur alignement régulier vient dessiner une horizontale. Cette dernière est rejointe à droite et à gauche par les verticales que forment les silhouettes des objets positionnés aux extrémités du groupement de figures. Ainsi, la boîte de ton orangé marque-t-elle la limite gauche de cette concentration figurale alors que sur la droite un vase à pied à la silhouette longitudinale épouse le bord de table redressé à la verticale. Il marque ainsi une rupture nette avec l'arrière-plan. Les lignes, délimitant de façon orthogonale le groupement d'objets entassés, dessinent une surface rectangulaire qui vient souligner l'extrême géométrisation de la structure spatiale ; structure « en plan carré » qui impose une perception frontale de l'œuvre. Par conséquent, l'espace en profondeur opérant entre l'arrière-plan et le module géométrique formé de l'entassement des figures paraît considérablement se réduire : l'ordonnancement spatial de l'œuvre est ainsi fortement régi par une orthogonalité patente qui accentue la délimitation Fond/figures mais impose sa frontalité structurelle. Pour terminer, soulignons le fait que le traitement chromatique et lumineux donné aux éléments formels n'autorise plus aussi clairement qu'auparavant le discernement de chacun des volumes agencés. Cela génère paradoxalement une impression d'équilibre précaire et de fragilité des formes qui sans doute donne un caractère plus dramatique à ces « fantômes tremblants des choses ». Cependant, nous ne croyons pas, comme le laisse entendre le critique Fabrizio d'Amico, que Morandi ait cherché à mettre l'accent sur un quelconque « caractère hasardeux de ces poses d'objets »<sup>42</sup>. Bien au contraire, nous considérons qu'une telle rigidité structurelle ne laisse aucun doute quant à la volonté du maître de Bologne d'ordonner les surfaces de façon totalement stricte et déterminée. C'est d'ailleurs cet état hautement maîtrisé de l'organisation structurelle de la surface qui nous semble conférer à la majeure partie des peintures de cette

---

<sup>39</sup> Voir Fiche Morandi N°27 page 507

<sup>40</sup> Voir Fiche Morandi N° 30 page 529

<sup>41</sup> Voir Fiche Morandi N°28 page 527

<sup>42</sup> Fabrizio D'Amico. *Morandi*, 5 continents Editions srl, Milan, 2004, p 27 et annotation p 32

époque des allures de citadelles, de constructions architecturales. De très nombreux critiques, par ailleurs, ont souligné cet aspect singulier et récurrent. C'est le cas par exemple de Sarah Jackson pour qui « les peintures de bouteilles ont des connotations architecturales évidentes [...] ce sont des villes fortifiées... »<sup>43</sup> ou de Ragghianti qui y voit « des cathédrales plus que des bouteilles »<sup>44</sup> ou encore de Philippe Jaccottet dont la prose, d'une subtile et poétique sensibilité, ne manque pas de remarquer que « plus l'art de Morandi progresse en dépouillement, en concentration, plus les objets de ses natures mortes prennent, sur fond de poussière, de cendre ou de sable, l'aspect et la dignité du monuments »<sup>45</sup>.

Si, durant la décennie qui suit l'achèvement de la seconde guerre mondiale, Morandi porte une attention plus aigüe aux groupements serrés d'objets, cette période sera marquée aussi par des productions picturales dans lesquelles les objets s'alignent le long d'une ligne droite ou d'une courbe marquant la limite du plan de pose avec l'arrière-plan. C'est le cas de la « Nature morte » de 1951 (Vitali cat.777)<sup>46</sup> ou encore de la Nature morte conservée au musée de Düsseldorf (Vitali cat.781)<sup>47</sup>. Le maître bolognais introduira d'ailleurs très régulièrement dans ses compositions d'alors des formes parallélépipédiques, octroyant à la représentation figurée une nouvelle rigueur formelle dans la ligne de base que constitue leur positionnement aligné sur l'assise de table. Cette répartition optimale entre ligne d'horizon, plan de table redressée et structure « cubique » des objets disposés en un alignement, induit littéralement une perception frontale de l'œuvre. Cette frontalité est d'autant plus nette que l'alignement des figures s'allonge transversalement sur toute la surface du plan d'appui de l'image et que la signature apparaît inscrite très précisément sur la limite inférieure du tableau, quasiment au centre : le caractère graphique et la dimension des lettres révèlent sa particularité de graphie et induit une perception de la prégnance du support.

Cette tendance à la frontalité est aussi très significative des productions plastiques telle la Nature morte de 1954 (Vitali cat. 920)<sup>48</sup> qui sont conçues selon un ordonnancement de surface « en plan carré ».

Nous aurons l'occasion ultérieurement de porter toute notre attention sur ces peintures des années 1953 à 1959 qui accusent fortement une présentation figurale frontale et, par conséquent, induisent une perception d'un espace restreint dont il n'est pas possible d'apprécier véritablement le tissu des distances spatiales... Disons seulement pour conclure notre réflexion portant

---

<sup>43</sup> Sarah Jackson, *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris-musées, 2001, p 140

<sup>44</sup> Carlo Ludovico Ragghianti « *Morandi Ultimo* », *Morandi, dans l'écart du réel*, Paris, Musée d'Art moderne, Paris-musées, 2001, p 104

<sup>45</sup> Philippe Jaccottet, *Le bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, la Dogana, 2001, 2006, p 63

<sup>46</sup> Voir Fiche Morandi N°29 page 528

<sup>47</sup> Voir Fiche Morandi N°29 page 528

<sup>48</sup> Voir Fiche Morandi N°28 page 527

sur les divers types de composition que Morandi réalise dans les années cinquante, que l'ordonnement des objets en un groupement très dense au centre de la toile génère une composition très sobre, « une sorte de fortin rectangulaire des choses » qui tendent à se fermer « pour constituer [toutes] ensembles, une figure centrale dessinée à l'intérieur moins par les formes des différents objets, qui perdent presque leur apparence individuelle, que par les différentes modulations de tons chromatiques qui les définissent, presque toujours et presque entièrement exempts de variation en clair-obscur »<sup>49</sup>.

#### **2.1.4- Rendre prégnant le plan de représentation du tableau : une perception ambiguë de l'espace...**

Avant de clore le chapitre consacré à la diversité des compositions et des structures spatiales de l'œuvre de Morandi, il nous faut aborder les solutions que celui-ci développera durant les dernières années de sa vie. Certes cette ultime période ne durera seulement que quatre ans mais elle sera féconde et engendrera une diversité compositionnelle et spatiale remarquable.

Ainsi, cette très curieuse série de petites peintures datant des années 1959-1960 qui met en jeu de façon explicite une symétrie formelle campant les objets au centre de la toile autour de l'axe médian vertical du tableau. Des œuvres de l'année 1959 telles la « Nature morte » (Vitali cat. 1138) et la Nature morte (Vitali cat.1158)<sup>50</sup>, toutes deux de 1959, affirment une structure spatiale tout aussi rigoureuse qu'inédite. Il s'agit d'un ordonnancement d'objets qui, certes réfère à des œuvres antérieures<sup>51</sup> mais Morandi, ici, tend à mixer divers principes d'agencement spatial déjà utilisé dans le passé. D'une part, il emprunte aux Natures mortes de 1943, la disposition bipartite des objets disposés en profondeur sur deux plans consécutifs<sup>52</sup>. Il place bien en avant une figure esseulée et aligne sur le second plan deux autres objets (ou pile d'objets) de même hauteur. D'autre part, il use d'une radicalité structurelle tout à fait observable dans les productions de 1953 où l'espace est avéré totalement frontal<sup>53</sup>.

Les Natures mortes qu'il réalisera sur la fin de l'année 1959 et le début de l'année suivante constituent, en quelque sorte, un mixage de modalités

---

<sup>49</sup> Fabrizio D'Amico. Morandi, 5 continents Editions SRL, Milan, 2004, p 26

<sup>50</sup> Voir Fiche Morandi N°35 page 538

<sup>51</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux fiches Morandi N° 12 et 31 en pages... et ... de cet ouvrage. Nous y faisons figurer les peintures en question : les Natures mortes de 1943 (voir annexe page...) (Vitali cat. 534, coll. Musée Morandi de Bologne et Vitali cat. 583 de la collection Boschi-di Stefano du Musée d'art contemporain, palazzo reale, à Milan) ou encore la série de Nature morte de 1953 telle l'œuvre acquise par le musée d'Art Sara Hildén de Tampere en Finlande.

<sup>52</sup> Voir Fiche Morandi N° 12 page 495

<sup>53</sup> Voir Fiche Morandi N°31 page 537

spatiales déjà expérimentées durant les deux précédentes décennies. L'effet est des plus singulier : l'image rend visible au premier coup d'œil un bol dont on devine le bosselage des nervures sur la paroi et deux fioles carrées au long col égueulé disposées juste derrière. La ligne horizontale que forme leur assise avec le plateau de la table se lie à l'arête qui dessine le bord supérieur de la porcelaine au premier plan et accentue considérablement la structure « en trois bandes horizontales » qui caractérise la surface picturale : à l'avant-plan, Morandi suggère, en réserve, la présence du bord latéral du socle de table de couleur sombre qui délimite, à l'arrière des objets, le plan de pose du fond aveugle. Cette seconde délimitation est elle aussi horizontale. Cette composition en bandes parallèles est efficiente dans les œuvres de 1953 auxquelles nous venons de faire référence. Seulement, ici, les objets ne sont plus strictement contenus dans le bandeau central : les cols des fioles rompent invariablement la linéarité de la structure et viennent contrecarrer cette disposition générale horizontale par un jeu très rigide de lignes verticales. Ainsi la structure de l'œuvre est-elle ordonnée par un jeu d'orthogonalité qui constitue avec les bords limites du support, une sorte de grille rythmant toute la surface. On ne peut s'empêcher de référer aux propos de Cézanne auxquels Morandi fut sensible durant les premières années de sa carrière et dont il ne reniera jamais totalement l'influence<sup>54</sup> : « les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue [...] Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur »<sup>55</sup>.

Ainsi, l'image se construit-elle dans l'esprit du spectateur selon un ordonnancement spatial échelonnant les éléments formels de l'avant-plan à l'arrière plan supposé. L'arête du bord de table qui court tout au bas de l'œuvre constitue un premier jalon visuel situé juste derrière le plan fictif de l'image. C'est à partir de cette première bande qui, de surcroît, stabilise la composition, que se déploient les autres figures déterminant le tissu des distances spatiales dans le champ perçu en profondeur : on distingue au premier plan un bol derrière lequel les fioles blanches occupent le second plan, qui se détache visuellement d'une surface verticale marquant l'arrière-plan de la scène et délimitant l'assise même de la table par une ligne horizontale ; cette dernière étant interrompue à deux reprises par les cols des fioles disposées plus avant sur le plateau de pose.

---

<sup>54</sup> Remarque : Morandi, sur la fin de sa vie, déclarera à Edouard Roditi, dans un entretien réalisé en 1960 publié dans « *Dialogues on Art* » (Londres, Secker et Warbuc) que « [son] peintre de natures mortes préféré, à [ses] débuts, a été Cézanne plutôt que Chardin. » et plus loin : « La seule forme de peinture qui ait continué à m'intéresser sans cesse à partir de 1910 a été celle représentée, avant tout, par certains maîtres de la renaissance italienne [...] mais aussi par l'art de Cézanne, Seurat et les premiers cubistes ». Ou encore : « Mais je dois aussi vous avouer que je dois une large part de mon appréciation de l'art des maîtres de la Renaissance italienne à Cézanne et Seurat » in Edouard Roditi, « *Entretien avec Giorgio Morandi* », Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007. p. 143 à 158. Propos de l'artiste extraits respectivement des pages 144, 145 et 152

<sup>55</sup> Paul Cézanne. Lettre à E. Bernard du 15 Avril 1904, in *Conversations avec Cézanne*, édition présentée par P.M. Doran, Macula, Paris, 1978, p 27



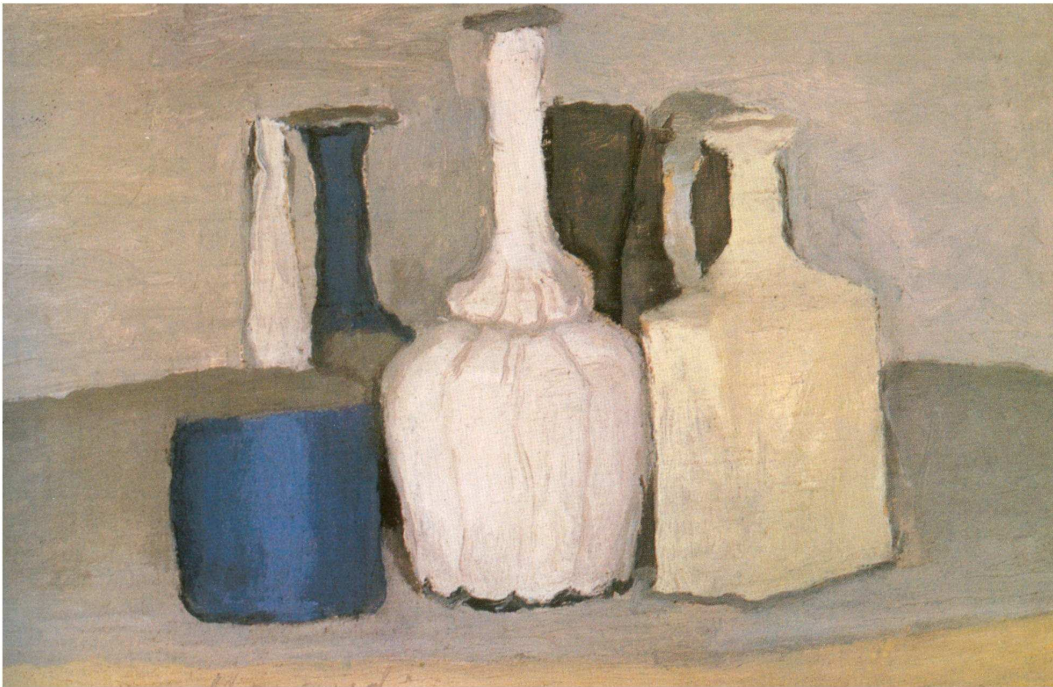
Morandi fait naturellement usage ici d'un des critères communs à la construction perspective qui consiste à oblitérer partiellement des éléments formels situés dans la profondeur de champ par une figure placée devant <sup>56</sup>....

---

<sup>56</sup> Remarque : précisons à ce propos que la conception perspective héritée de la Renaissance consiste à donner l'illusion d'un ordonnancement hiérarchisé des plans dans le champ en profondeur. Cet ordonnancement repose essentiellement sur quatre modalités techniques :

- la mise en exergue du détail au premier plan alors que les figures des plans suivants apparaîtront graduellement de façon moins précise.
- la hiérarchisation des proportions des figures selon leur éloignement dans le tissu des distances spatiales.
- la dévaluation chromatique imposant un dégradé vers le sombre ou vers le clair (perspective dite « aérienne »)
- l'occultation des plans-arrières et de leurs figures par les éléments formels représentés devant. Une petite série surprenante de nature morte, datant précisément de cette période, rend compte de l'utilisation par Morandi de ces critères de structuration spatiale : la « Nature morte » de 1956 (Vitali Cat 1013) en est un exemple. Voir Fiche Morandi N°25 page 505.

## Fiche Giorgio Morandi N°26



Nature morte. 1948. Huile sur toile. 26x40 cm. Fondation Rocca, Parme. Vitali cat. 647



Nature morte. 1949. Huile sur toile. 36x45,5 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 691



## Fiche Giorgio MORANDI N°16



Cortile di via fondazza 1954. Huile sur toile. 48 x 50 cm.  
Coll. privée, Milan. Vitali cat. 926



Cortile di via Fondazza 1958. Huile sur toile. 30,6 x 40,5 cm.  
Coll. musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1115



## Fiche Giorgio morandi N°17



Cortile di via fondazza. 1958. Huile sur toile. 45,5x50 cm.  
Coll. musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1116



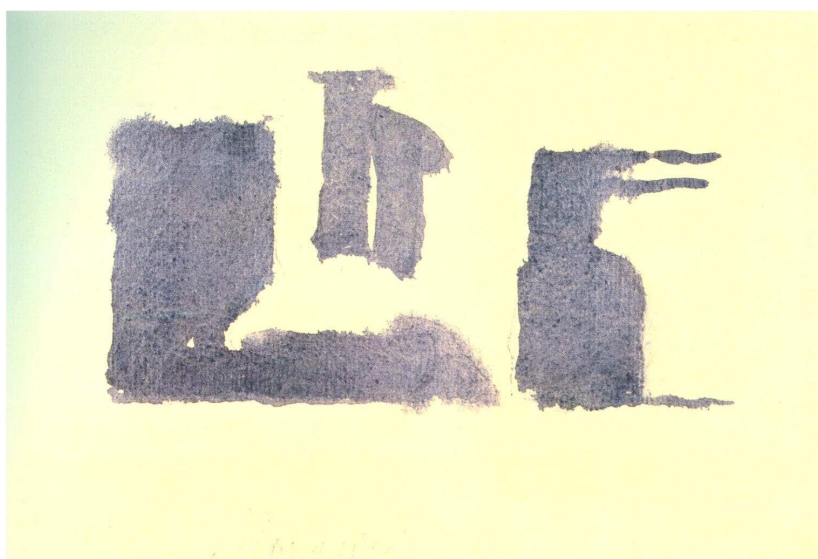
Cortile di via fondazza. 1953. Huile sur toile. 56x56 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat. 925



## Fiche Giorgio Morandi N°18



Cortile di via fondazza. 1954. Huile sur toile. 55x40 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 928



Nature morte. 1963. Aquarelle sur papier. 14x21 cm. Coll. particulière. Pasquali cat. 1963-18

## Fiche Giorgio Morandi N°28



Nature morte. 1952.  
Huile sur toile. 35,5x45,5 cm.  
Fondation rocca. Parme. Vitali cat. 853



Nature morte. 1954.  
Huile sur toile. 35,5x46,5 cm.  
Smith college museum, Northampton USA  
Vitali cat. 918



Nature morte. 1954.  
Huile sur toile. 35x45 cm.  
Coll. Alvaro Marchini, Rome.  
Vitali cat. 920



## Fiche N°29: giorgio Morandi



Nature morte. 1951. Huile sur toile. 22,5x50 cm. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Dusseldorf. Vitali cat. 781



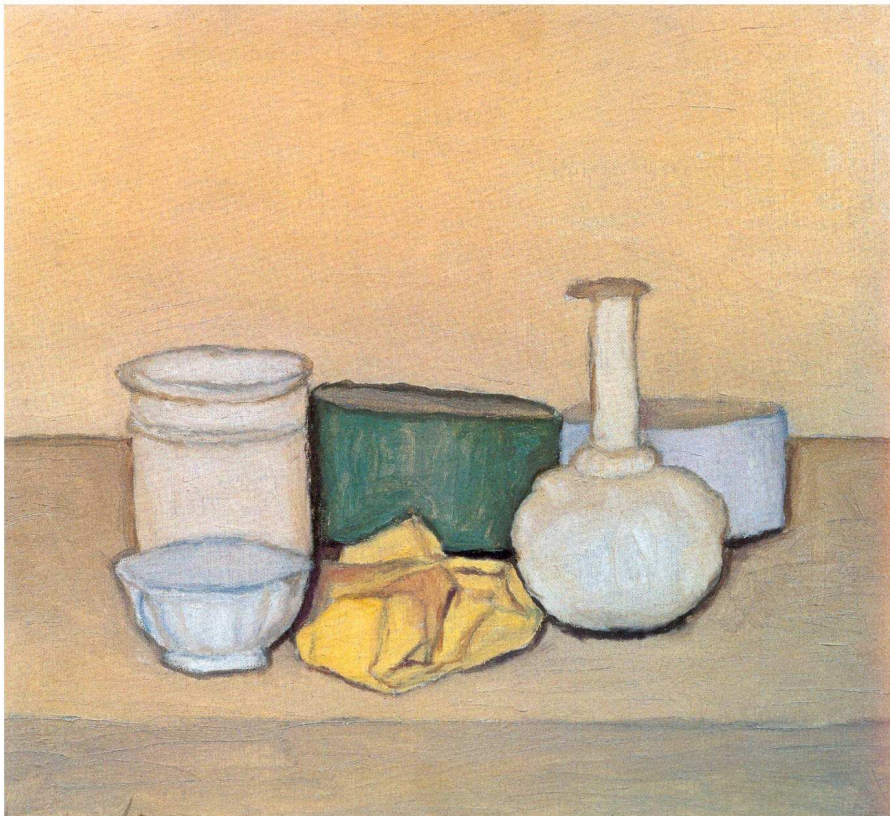
Nature morte. 1951. Huile sur toile. 36x50 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat. 777



## Fiche Giorgio Morandi N°30



Nature morte. 1952. Huile sur toile. 35,5x46 cm. Coll. privé, Milan. Vitali cat. 826



Nature morte. 1952. Huile sur toile. 41x49 cm. Coll. privée, Milan. Vitali cat. 828

Remarque: ces oeuvres picturales participent d'une série composée de 11 tableaux de formats quelque peu différents, réalisées à partir d'un même groupe d'objets, durant l'année 1952





Faisant cela, Morandi induit, chez le spectateur, une perception de l'œuvre qui tend à contredire les qualités intrinsèques de la surface peinte : sa platitude et sa planéité récurrentes mais aussi la frontalité très marquée des plans chromatiques... Bref il cherche à contrarier notre perception de l'œuvre et nous amène à sonder la nature ambiguë de l'objet de vision.

Expliquons-nous. Lorsque nous regardons cette nature morte, nous sommes immédiatement conduits à y déceler les qualités de la surface peinte et à y reconnaître presque spontanément les motifs figuraux qui s'y trouvent : ainsi sommes-nous conscients des qualités plastiques de la surface qui exhibe une frontalité chromatique patente et une matérialité trahissant la manière avec laquelle la pâte colorée a été déposée sur le support plan. Mais aussi, nous reconnaissons simultanément les silhouettes familières d'objets usuels tels le bol et les fioles. Nous tenons pour vrai, lors de notre visée perceptive, la réalité que nous observons et qui détermine pour notre conscience la présence d'un support plat recouvert de peinture où des représentations figurées s'inscrivent à même la surface. Mais cependant, nous accordons aussi une certaine validité à la perception de l'espace en profondeur qui résulte de notre compréhension du positionnement spatial de chacune des figures (notamment les deux fioles) apparaissant partiellement occultées par le bol. Nous reconstruisons mentalement le tissu spatial qui détermine le placement au second plan des deux flacons de forme parallélépipédique, juste derrière le bol que nous supposons au premier plan. Ainsi, dans les tout premiers instants de la visée fovéale, sommes-nous amenés à appréhender, ce que Richard L. Gregory nomme les « contributions ascendantes »<sup>57</sup> de la perception, c'est-à-dire les données sensibles fournies par les indices présents dans l'image rétinienne : en l'occurrence la qualité des gradients de surface trahissant la littéralité et la planéité du support recouvert de peinture ainsi que l'agencement des zones chromatiques déterminant les profils d'objets à partir desquels nous formulons l'hypothèse de figures inscrites sur l'épiderme plastique. Dès lors notre esprit sollicite-t-il les « contributions descendantes », c'est-à-dire fait-il appel à nos capacités de reconnaissance mnémonique et à notre connaissance conceptuelle des hypothétiques figures que constituent les diverses configurations formelles captées par l'œil. Pour le dire autrement, notre vision du tableau, nous oblige à faire appel aux deux constances de la perception visuelle que sont d'une part, les indices du monde visible enregistrés par l'œil et d'autre part, les données relevant des connaissances déjà efficaces dans l'esprit. C'est par ces dernières, nous dit Richard L. Gregory que les informations visuelles du visible prennent sens. Bref, par l'entremise des voies ascendantes constituées des signaux, des indices venant de l'œil (indices qui sont corollairement dépendants des configurations sensibles du réel enregistré par notre organe de vision) et des voies descendantes (les connaissances et hypothèses) nous opérons une perception par laquelle le monde visible prend sens et cesse d'être une énigme : l'acte de perception demeure un processus d'identification des objets et de reconnaissance des configurations visibles. Ainsi, cet agencement de couleurs et de formes sur la toile devient-il, pour l'esprit, l'image d'une Nature morte

---

<sup>57</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*. Traduction de la 5<sup>ème</sup> éd. Anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Londres, De Boeck Université, p 279 et 306

dans laquelle nous découvrons un bol et deux fioles positionnées juste derrière.

Hors, en réalité, il en est tout autrement! L'œuvre est avant tout un support plan de forme rectangulaire recouverte de couleurs, en un certain ordre, assemblées...

Si, en effet, nous sommes à même de reconsidérer la position spatiale des objets sur le plan de pose, c'est parce que Morandi procède volontairement à de timides occultations des figures situées à l'arrière : le bol au premier plan cache très légèrement le bas des fioles et celles-ci occultent partiellement la ligne de délimitation de la table avec le fond. Cependant, il n'en demeure pas moins évident que le traitement chromatique et matiériste de la surface peinte induit une frontalité excessive et une adhérence des signes formels et plastiques à la surface de l'œuvre. Nous percevons donc consécutivement le tableau en son acception d'image suggérant un espace en profondeur et comme une surface plane affirmant sa matérialité picturale. Tantôt nous appréhendons les motifs colorés en termes d'inscriptions figurales sur la surface du support, tantôt nous reconstruisons mentalement le tissu spatial qui constitue la supposée profondeur de champ... Comme le fait judicieusement remarquer Richard L. Gregory : « pour que le tableau représente une chose sans ambiguïté, nous devons voir ce qu'est réellement l'objet, quelle est sa forme et comment il se situe dans l'espace »<sup>58</sup>. Or, ce que justement Giorgio Morandi vise intentionnellement c'est de créer une ambiguïté perceptive par laquelle l'œuvre est appréhendée à la fois en sa corporéité physique de surface peinte et en ses arguments d'évocation d'une image figurative. Nous l'avons déjà très largement abordé auparavant, cela constitue l'une des modalités d'émergence de l'objet pictural réel : pour Morandi, comme pour Bonnard ou Segal, la tâche de l'artiste n'est pas de rejeter la réalité prégnante du tableau (sa « concrétude », son état d'objet, de corps physiquement appréhendable...) au profit de l'image ou de la représentation illusionniste qu'il rend visible, mais bien de mettre du jeu dans le regard du spectateur et d'entretenir précisément cette ambiguïté perceptive par laquelle toutes nos aptitudes (sensibles, cognitives et perceptives) à appréhender le visible se trouvent déployées. C'est de toute évidence ce qui émane d'une telle Nature morte...

Mais allons plus loin encore dans notre réflexion et attardons-nous davantage sur l'œuvre : notre regard balaie la surface du tableau et y découvre, posés sur l'assise d'une table, les représentations figurées de deux flacons de couleur blanche devant lesquels un bol est disposé. Ce dernier a fait l'objet d'une attention particulière de la part du peintre qui a sciemment introduit le détail des bosselures de la porcelaine alors qu'il n'accorde aux figures du second plan et au plateau de table qu'une facture et une couleur délibérément plus matiéristes et frontales. Nous sommes naturellement conduits à scruter sa surface et à en observer les différents détails. Ainsi notre vision de la forme elliptique et le traitement plus nourri de la surface induit une illusion plus nette de son volume. Notre regard est ensuite attiré par les figures claires situées juste derrière, très légèrement cachées par l'arête supérieure du bol. Le contraste coloré blanc-gris violacé nous permet une reconnaissance de leur forme et partiellement de leur volume... quelque

---

<sup>58</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*. Traduction de la 5<sup>ème</sup> éd. Anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Londres, De Boeck Université, p 227

chose toutefois nous a échappé : nous n'avons pas prêté attention à cette surface rectangulaire qui apparaît, au second regard, plus sombre au centre de la toile. Nous prenons alors conscience de l'existence d'une configuration figurale à laquelle il nous est difficile de donner un sens. Que signifie ou que représente cette surface de couleur foncée ? Est-ce une ombre portée contenue dans l'espace vide entre les deux fioles ? Non ! Nous ne le pensons pas : il est évident qu'ici le peintre n'a absolument pas cherché à représenter les ombres portées. Il n'a pas fait usage de ces dernières et de leur dégradé de tons pour suggérer l'orientation des objets comme il l'a fait dans beaucoup de peintures auparavant. D'ailleurs, si tel était le cas, cette zone de couleur sombre ne pourrait suffire à justifier de façon non contradictoire d'une quelconque source lumineuse. Que peut être alors cette forme parallélépipédique qui campe au centre de la toile ? Notre avis est qu'il s'agit davantage d'un indice formel qui induit un phénomène d'épiphanie figurale relativement similaire à celles observées dans l'œuvre de Pierre Bonnard. Ce que nous voyons n'est autre que la silhouette d'une boîte disposée de telle sorte que ses faces latérales touchent entièrement les parois des deux flacons qui l'entourent. Il suffit de regarder de très nombreuses œuvres des années 1940 et 1950, ou plus encore de référer aux deux séries de peintures qui ont précédé cette œuvre (toutes les peintures de nature morte « en plan carré » des années 1953 à 1955 et les surprenantes « Natures mortes » de 1956 et 1957 accusant un effet de perspective linéaire<sup>59</sup> pour constater effectivement la présence de ce type d'objet, au second plan. « L'art du dessinateur et du peintre », nous dit Richard L. Gregory, « consiste en grande partie à nous faire accepter une interprétation d'une figure parmi la série infinie des interprétations possibles, à nous faire voir une certaine forme comme étant vue d'un certain point de vue. C'est là que la géométrie s'arrête et que la perception entre en jeu. »<sup>60</sup>. C'est là que la relation de la figure à l'Entour effectivement perçue dans l'image est essentielle à la prédiction des hypothèses à partir desquelles l'objet de vision trouve son interprétation figurale, mue en figure reconnaissable pour l'esprit... Répétons le encore une fois: « pour que le tableau représente une chose sans ambiguïté, nous devons voir ce qu'est réellement l'objet, quelle est sa forme et comment il se situe dans l'espace. » C'est en effet à partir de la prise en considération du contexte dans lequel une forme simple apparaît, c'est-à-dire à partir d'une compréhension des rapports qu'elle entretient avec l'entour, que nous parvenons à interpréter correctement la signification de cette forme ; celle-ci étant conséquemment suggérée par notre connaissance, elle est alors identifiée comme telle et se révèle immanquablement en tant que figure familière dans notre expérience de vision<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Voir Fiche Morandi N°28 page 527

<sup>60</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*. Traduction de la 5<sup>ème</sup> éd. Anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Londres, De Boeck Université, p 224

<sup>61</sup> Remarque : Nous rapportons intégralement en annexe la réflexion que développe le psychologue de la vision dans son ouvrage « *L'œil et le cerveau : une psychologie de la vision* » de la page 226 à 231. (Annexe N°1 pages 1073 et 1074 livre 3) Il s'interroge sur la potentialité figurale qu'une simple ellipse redressée sur un fond blanc, ou qu'une forme amiboïde, peut engendrer dans le regard lorsqu'elle est privée du contexte dans lequel elle est sensée apparaître. Plus exactement, Richard L. Gregory met en exergue l'importance de



Nous observons un semblable phénomène d'interprétation et de discrimination visuelle d'une figure dans certaines séries de peintures d'objets que Morandi réalisera quelques temps après. Une œuvre comme la « Nature Morte » de 1961 (Vitali cat.1216)<sup>62</sup> en est un flagrant exemple qui s'apparente de toute évidence aux phénomènes « d'épiphasis/Aphanasis » perceptibles dans les œuvres de Pierre Bonnard : La perception première de l'œuvre rend effectivement saisissable le petit vase à rayures bleues et blanches sur la gauche<sup>63</sup>. Mais il faut faire un véritable effort intellectuel pour reconstruire la silhouette déliquescence d'une bouteille à huile apparaissant juste derrière, au centre, et dont on ne distingue que le fût orangé et le profil très clair de son long et fin goulot. A l'exception du vase à rayures, on a, au premier regard, l'impression d'un agencement de surfaces colorées géométriques qui tend à l'abstraction. Ce n'est que dans un second temps de perception que notre esprit détermine, grâce au contexte supposé dans lequel ces formes et surfaces colorées apparaissent, les configurations figurales qui peuplent l'espace plastique. Dans une moindre mesure, nous retrouvons ce phénomène d'épiphanie figurale dans la toile (Vitali cat.647)<sup>64</sup> de 1948 conservée à la Fondation Magnani Rocca à Parme; « Nature morte » dans laquelle nous apercevons au bout d'un certain temps de scrutation la même bouteille à huile sur la gauche. Morandi brouille la visibilité de la figure par l'utilisation d'un même ton gris recouvrant simultanément le plateau de table et une partie du col de l'objet.

---

l'entour dans lequel est perçue une figure : situant sur une page blanche une cerne noir dessinant un ovale dressé verticalement, il met en évidence le fait que ce dernier peut être l'objet d'une pluralité d'interprétation mais que ces dernières ne peuvent être clairement élucidées du fait que l'entour et le contexte dans lesquels apparaît la figure ne sont pas opérants, pas visibles. Il en vient donc à conclure que pour parvenir correctement à identifier une configuration figurale il faut tenir compte explicitement de l'entour dans lequel cette dernière apparaît. Ce n'est d'ailleurs que parce que la relation Figure/Entour est efficiente que les hypothèses prédictives peuvent être validées et que l'objet peut véritablement être identifié... Nous renvoyons donc notre lecteur aux réflexions du psychologue de la vision que nous avons intégralement reproduites en annexe N°1, pages 1073 et 1074, livre 3 (Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision. Traduction de la 5<sup>ème</sup> éd. Anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Londres, De Boeck Université, p. 226.*

Voir Fiche Morandi N°36 page 540 et Fiche Documents divers N°24 page 534

<sup>62</sup> Voir Fiche Morandi N°36 page 540

<sup>63</sup> Remarque : cet objet a souvent été utilisé par Morandi notamment dans des productions picturales telles les Natures mortes de 1951 dont l'une est conservée au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf et l'autre appartenant à la collection du musée Morandi de Bologne (Vitali 777). Voir Fiche Morandi N°29 page 528

<sup>64</sup> Voir fiche Giorgio Morandi N° 26 page 523

Nous parvenons au terme de notre réflexion portant sur la structuration de l'espace et l'ordonnancement des figures sur la surface peinte, dans les œuvres de Giorgio Morandi. Toutefois nous devons préciser que, durant les ultimes années de sa carrière, ce dernier réalisera bien d'autres types de compositions remarquables mais que, pour des raisons qui incombent aux qualités chromatiques, graphiques ou matiéristes de ces dernières, nous préférons en reporter l'analyse aux chapitres suivants.

Ainsi aurons-nous à parler prochainement de ces peintures tardives dans lesquelles les figures représentées s'élargissent, se dilatent, exsangues de toute corporéité, comme exténuées en quelque sorte par le geste plastique qui les a fait advenir littéralement à la surface de l'œuvre. Nous aurons à décrire la manière avec laquelle le « bruit » effectue sa remontée jusqu'en surface. Nous observerons aussi comment les récurrences matiéristes induites par la perception de la trame du support remontant au travers d'un maigre grain de couleur viennent presque abstraire la figure, la dissoudre considérablement. Des œuvres telles la « Nature morte » (Vitali cat. 1322)<sup>65</sup> et la « Nature morte » (Vitali Cat.1300)<sup>66</sup>, toutes deux de 1963, en constituent des exemples incontestables sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre traitant précisément de la matérialité de la surface peinte. Observons seulement combien la déliquescence des silhouettes d'objets et leurs surfaces saisies « in fieri », c'est-à-dire en quelque sorte « sur le vif », laissent transparaître en permanence la trame du support et nous obligent à une nouvelle évaluation du rapport fond/figure : dans ce type de production picturale, les résurgences matiéristes qui remontent sous les maigres dépôts de couleurs tertiaires mettent en exergue la littéralité de la surface peinte. Par conséquent nous sommes inexorablement saisis par la prégnance du support qui atténue la perception des figures dans le champ en profondeur extrêmement réduit. Ici, l'espace de la nature morte devient presque celui du paysage et il suffit de comparer cette « Nature morte » (Vitali Cat 1300) avec le « Paysage » (Vitali Cat 1292) de 1962 ou avec celui de 1963 (Vitali cat 1334)<sup>67</sup> pour s'en convaincre.

D'autres tableaux de la même époque représentent des groupements subtils d'objets isolés au centre de la toile. C'est le cas de la « Nature morte » de 1963 (Vitali Cat 1318)<sup>68</sup> où une carafe, un bol et une boîte sont positionnés les sur et contre l'axe médian vertical de la composition. Leurs surfaces apparentes s'échelonnent les unes derrière les autres de telle sorte qu'elles s'insinuent plus ou moins dans le profil de la suivante, qu'elles fusionnent entre elles et avec l'entour chromatique. Ce dernier vibre sous une lumière indéterminée, comme venue d'ailleurs. Cet état sensible de l'épiderme pictural atténue fortement la lisibilité des volumes représentés dont les contours sont tremblants mais jamais totalement perdus dans le frêle ou le flou. Le traitement chromatique et l'aspect sensible de la touche produisent un effet

---

<sup>65</sup> Voir Fiche Morandi N° 36 page 540

<sup>66</sup> Voir Fiche Morandi N°19 page 539

<sup>67</sup> Voir Fiche Morandi N°10 page 428

<sup>68</sup> Voir Fiche Morandi N°34 page 425

d'évanescence et de délitement de la figure qui n'est pas sans rappeler le travail de l'aquarelliste<sup>69</sup>, augmentant cette sensation d'inaccessibilité et d'indétermination spatiale. Là encore, Morandi tente la gageure d'induire une profondeur de champ susceptible d'être perçue comme potentialités spatiales de l'image peinte alors qu'immanquablement il comprime la spatialité même des figures peintes pour freiner leur aspiration en profondeur... Paradoxe inhérent à la peinture de Morandi qui constitue l'une des modalités d'émergence de l'objet pictural réel en insufflant dans l'esprit du spectateur ce sentiment d'incapacité à faire un choix définitif entre une visée perceptive de l'image comme illusion d'un espace profond et une perception sensible de l'œuvre en tant que surface peinte, épiderme pictural formant le plan d'appui de l'image.

Nous retrouvons aussi cette même dualité dans les compositions « en bandeau » telle cette surprenante « Nature morte » de 1962 (Vitali cat.1273)<sup>70</sup>. Celle-ci rappelle à la fois les structures « en plan carré » des années 1953-55 et les natures mortes dans lesquelles Morandi procède à la représentation hors-cadres d'un objet sur la droite<sup>71</sup>. Manifestement, ici, l'inscription des figures selon un point de vue frontal et étalées sur une large bande horizontale induit un sentiment d'indécision permanent quant à la perception des distances spatiales. Cette indécision nous semble incontestablement générée par les possibilités de vision antagonistes qui animent le regard : soit nous percevons l'espace suggéré en profondeur, soit nous appréhendons l'œuvre en tant que surface plane recouverte de couleurs. Soit, l'ordonnancement des éléments formels impliquant l'occultation partielle de figures à l'arrière et le jeu des valeurs chromatiques induisent l'illusion d'une profondeur de champ, soit la peinture se révèle en ses récurrences matiéristes très prononcées et la structure graphique, dès lors, apparaît en son état de signes inscrits sur la surface constituant le plan d'appui de l'image. Nous reviendrons sur cela dans nos prochains chapitres. Retenons essentiellement, pour conclure, que l'ensemble des Natures mortes que Morandi réalisa durant sa longue carrière, mettent en exergue le réglage strict de la composition, affirmant l'économie sérielle d'une ordonnance spatiale extrêmement élaborée et maîtrisée. Jouant inmanquablement sur la modulation des cadrages, elles mettent en exergue, selon d'infimes et infinies variations, de savantes articulations des objets et des espaces les séparant qui font dire à Karen Wilkin que Morandi, même à la fin de sa vie, « n'était pas un peintre abstrait, mais plutôt un réaliste entièrement absorbé par ses perceptions [...] qui ancrerait ses inventions les plus extrêmes dans l'expérience ordinaire »<sup>72</sup>.

---

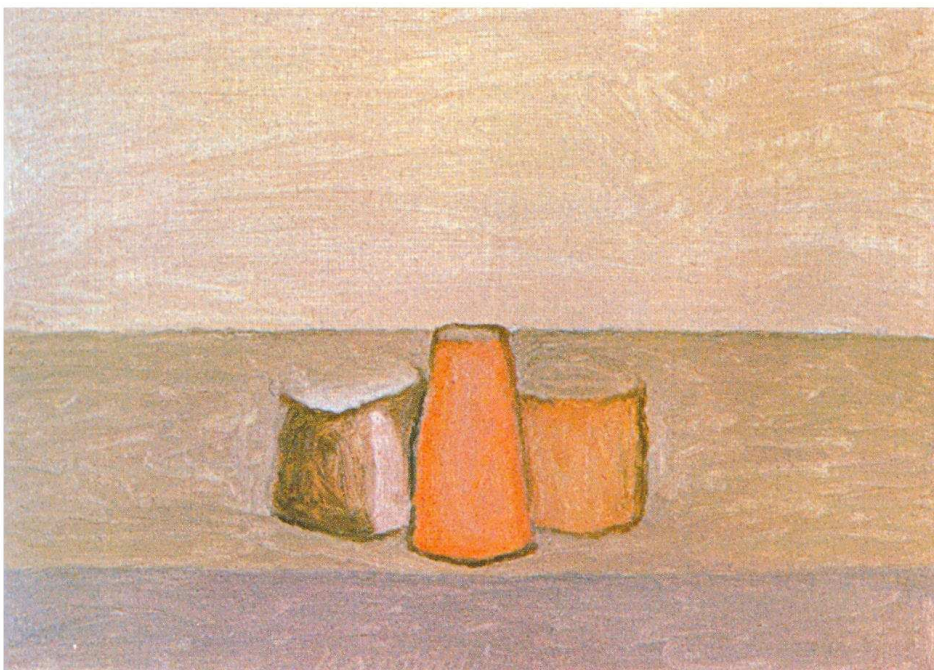
<sup>69</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux aquarelles que nous faisons figurer sur les fiches Morandi N° 20, 21 et 34 pages 425, 426 et 499

<sup>70</sup> Voir Fiche Morandi N°31 page 537

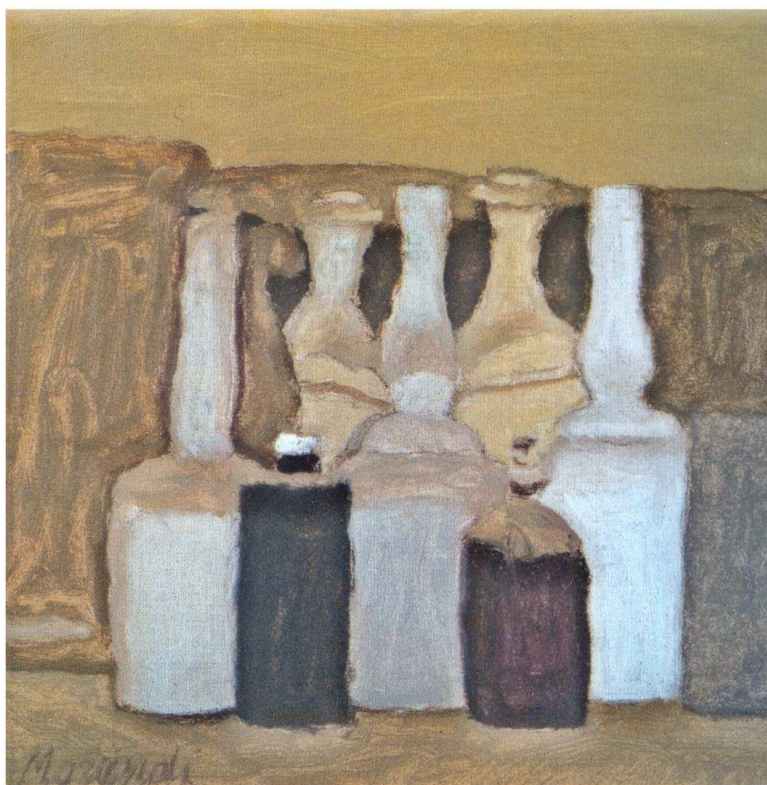
<sup>71</sup> Voir Fiches Morandi N°25 et 26 page 505 et 523

<sup>72</sup> Karen Wilkin. *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*. Paris, Hazan, 2007. p 124

## Fiche Giorgio Morandi N°31



Nature morte. 1953. Huile sur toile. 33x45,5 cm. Coll. Phillips Arts Museum, Washington. Vitali cat. 890



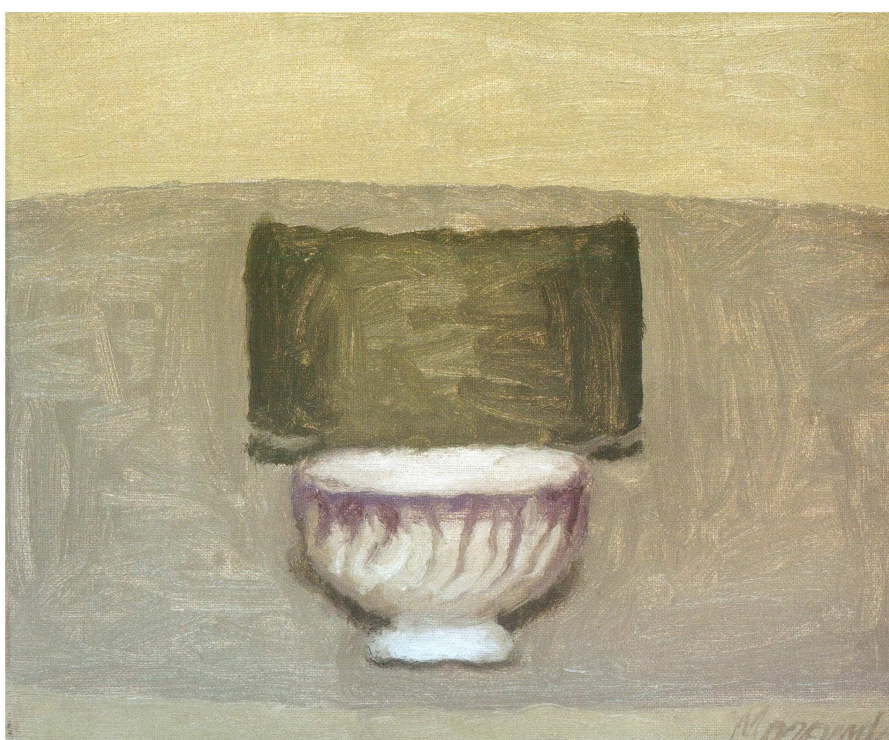
Nature morte. 1962. Huile sur toile. 30x30 cm. Scottish National Gallery, Edimbourg. Vitali cat. 1273



## Fiche Giorgio Morandi N°35



Nature morte. 1959. Huile sur toile. 25x35 cm. coll. privée, Modène. Vitali cat. 1138



Nature morte. 1959. Huile sur toile. 25x30 cm. Coll. Dott. Eugen Ziegler, Winterthur. Vitali cat. 1158



## Fiche Giorgio Morandi N°19



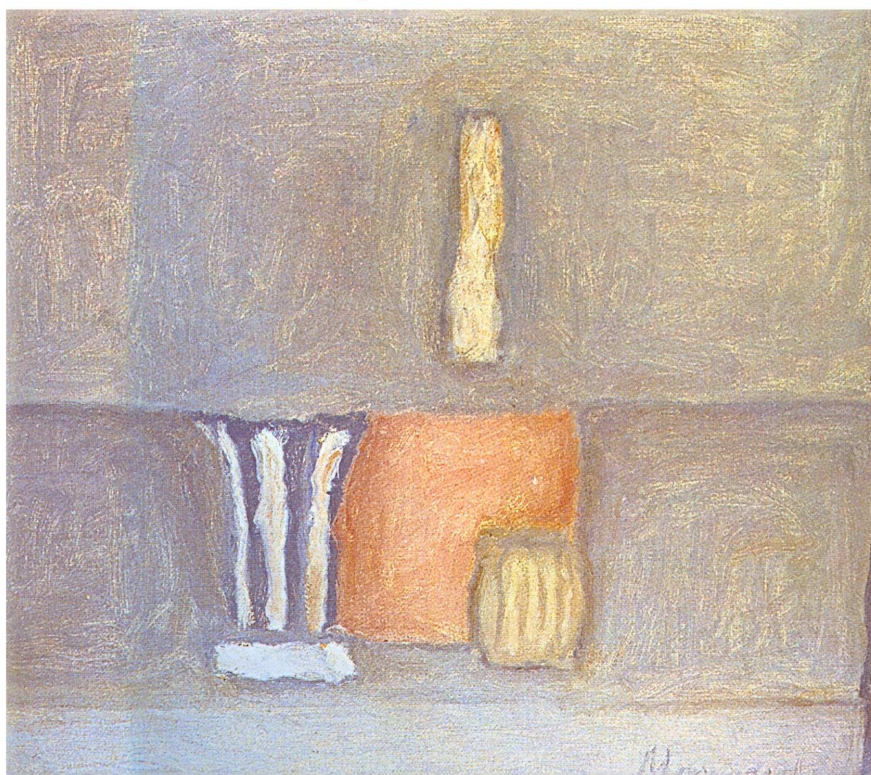
Nature morte. 1963. Huile sur toile. 20,5x35,5 cm.  
Coll. prof. Carlo Volpe, Bologne. Vitali cat. 1300



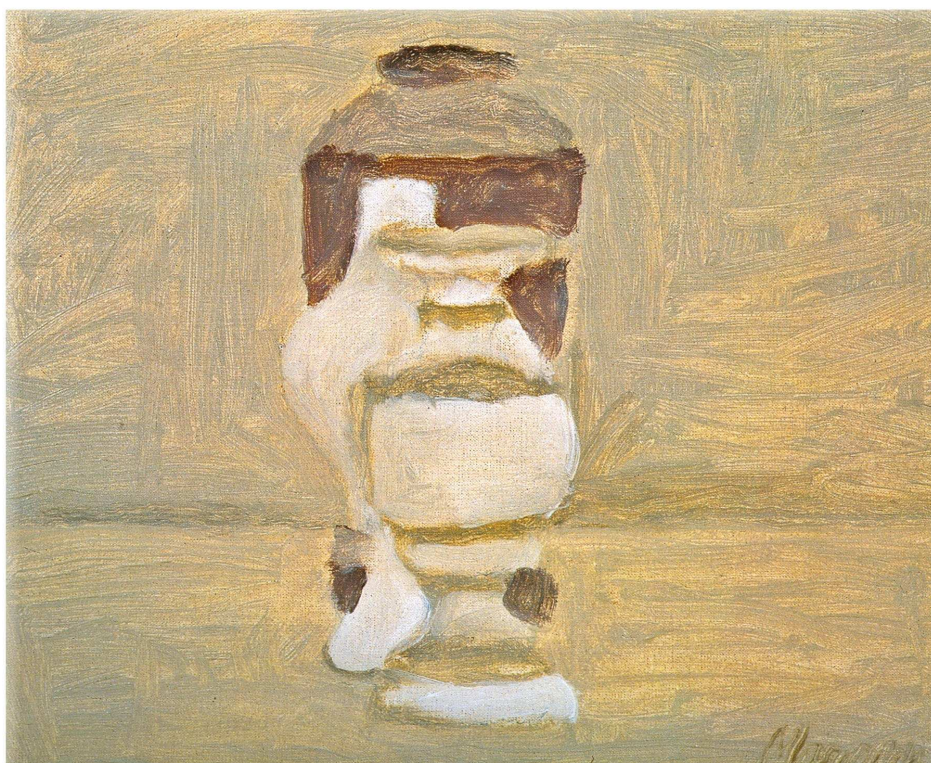
Paysage. 1962. Huile sur toile. 25,5x31 cm.  
Coll. particulière, Rome. Vitali cat. 1292



## Fiche Giorgio Morandi N°36



Nature morte. 1961. Huile sur toile. 30x35 cm. Coll. Antonello Trombadori, Rome. Vitali cat. 1216



Nature morte. 1963. Huile sur toile. 25x30 cm. Coll. Luis et Plaza, Caracas. Vitali cat. 1322

## **2.2- La composition et l'organisation spatiale dans la peinture de Pierre Bonnard.**

### **2.2.1- Une tension entre la surface plane et l'espace suggéré en profondeur...**

« Comment donc concilier son goût pour la nature et sa volonté tout aussi forte de s'exprimer au moyen d'une esthétique décorative ? »<sup>1</sup> se demande Georges Roque au sujet de Pierre Bonnard ... C'est manifestement là que nous situerons l'un des nœuds poétiques de la pensée Bonnardienne : comment parvenir à transcrire picturalement une vision tridimensionnelle du milieu naturel perçu et cependant engager le débat artistique sur des enjeux plastiques qui ne réfèrent finalement qu'à l'activité picturale elle-même et à ses qualités intrinsèques de matériaux chromatiques déposés sur la surface plane d'un support? Comment, accommoder en quelque sorte les qualités d'un espace représenté en profondeur aux fonctions décoratives d'une peinture exhibant la planéité de sa surface?

Tel pourrait-être le dilemme qui se pose à l'esprit de Bonnard dès les années 1910 : comment faire en sorte que, d'une part la peinture puisse s'affirmer en son état « de surface de couleurs en un certain ordre assemblées »<sup>2</sup>, se révélant alors non comme la représentation d'une portion de nature mais comme signes, et d'autre part qu'elle en vienne à suggérer une profondeur de champ inhérente à la vision « normale » du milieu naturel? Bonnard, ne l'oublions pas, fut l'un des plus brillants artistes Nabis et à ce titre il restera, toute sa vie, fidèle aux principes d'une esthétique décorative<sup>3</sup>... Ainsi supposons-nous que Bonnard éprouva la tentation de vouloir concilier dans la peinture ces deux visions antagonistes : désormais ses œuvres s'accorderont-elles aux exigences d'une approche picturale décorative affirmant la planéité de la surface peinte tout en induisant par un travail chromatique exacerbé et de solides compositions, une perception singulière de l'espace suggéré en profondeur. Ainsi « cette peinture

---

<sup>1</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 153

<sup>2</sup> Maurice Denis : préface de la « IXème exposition des peintres impressionnistes et symbolistes » 1895, dans *Théorie 1890-1910*, 4<sup>ème</sup> édition, Paris, L. Rouart et J Watelin, 1920

<sup>3</sup> Remarque : il compte aussi parmi ceux qui, autour des années 1900, accordèrent de l'intérêt aux recherches tardives des Impressionnistes. Nous renvoyons notre lecteur aux pages 173 à 179 du livre 1.



brouillée où les formes confusément entraînent les fonds avec elles, où les fonds ne rejoignent l'espace qu'après s'être frottés aux formes pour y recueillir leur écho »<sup>4</sup>, confère-t-elle une importance égale aux figures et aux entours représentés... Ainsi cette peinture génère-t-elle dans le regard des tensions certaines entre surface et profondeur de champ, entre premier plan et arrière-plan, entre sujet central et figures périphériques. Nous pouvons dire, en somme, que si pour une part de sa démarche, Bonnard référait à l'art décoratif, c'est sans doute parce que ce dernier contribuait à l'abolition des hiérarchies des plans et imposait du même coup la surface comme « lieu » prégnant de l'activité picturale. Mais en même temps nous ne pouvons nier que si la surface s'affirme comme telle, l'artiste n'exclut nullement une profondeur induite et « se fondant sur les leçons de Cézanne, Bonnard s'attache au volume, à la forme, s'efforce de penser à la précision de la ligne autant que de la couleur »<sup>5</sup>.

Il crée par un jeu d'agencement des figures et des éléments formels qui composent la toile, une dichotomie qui s'avère centrale dans sa stratégie compositionnelle : l'obtention d'un espace 3D reconstruit mentalement en termes de profondeur de champ et d'un espace 2D qui assoit la peinture à même la surface, affirmant le statut de verticalité de l'œuvre.

C'est un fait avéré sur lequel nous nous sommes déjà très largement penchés précédemment : Bonnard joue de cette ambiguïté perceptive pour amener le spectateur à prendre en considération la double nature de l'objet pictural réel, à la fois image figurant un espace illusionniste profond et support plan exhibant ses qualités matiériste et chromatique. C'est le cas d'un nombre considérable de peintures réalisées sur les deux premières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle tel « Le nu debout »<sup>6</sup> de 1912: l'espace suggéré en profondeur y est rendu perceptible par le respect relatif d'une hiérarchisation des plans laissant paraître sur le devant de la scène le modèle nu qui masque partiellement une baie vitrée, à l'arrière-plan. Bonnard semble aussi avoir respecté certains rapports d'échelle : les proportions de la chaise disposée contre le mur d'appui de la fenêtre sont correctes par rapport à celles de la femme nue qui apparaît devant. Le traitement chromatique est tel que le spectateur est conduit à considérer trois plans se succédant dans la supposée profondeur de champ. Tout d'abord un premier espace comprenant le nu debout dont les pieds chaussés reposent sur un sol jonché de tons clairs et vifs, traités par touches rapides et détachées, suggérant une surface de sol brillante exposée en pleine lumière. Le second plan est formé à la fois par l'huissierie de la fenêtre, par son mur d'appui dont la couleur foncée atténue la présence d'une chaise et par la paroi aux tons plus sourds de verts et d'orangés ancrant l'image au bord supérieur gauche du tableau. Ce deuxième plan scande l'image de lignes verticales qui font écho à la posture du modèle dont les contours sont nets et les volumes bien déterminés. L'arrière-plan est constitué, seulement, par deux zones rectangulaires de couleurs denses et claires qui suggèrent le paysage derrière la fenêtre, sur le

---

<sup>4</sup> Elie Faure, cité par Georges Roque, op cit, p 153

<sup>5</sup> Maïthé Vallès-Bled, « *Au-delà de la matérialité de la forme* », *Bonnard : guetteur sensible du quotidien*, Musée de Lodève, Paris, Somogy éditions d'art, 2009, p 24

<sup>6</sup> Voir Fiche Bonnard N°28 page 547

coin droit. La lisibilité figurale de ce dernier est quasiment nulle : il ne résulte du supposé paysage visible par la fenêtre, qu'une clameur, qu'une densité lumineuse suggestive. La structure verticale de la composition associée au jeu des sombres et des clairs, le positionnement central du sujet occupant la presque totalité de la hauteur de l'image et les dimensions anormalement allongées du format induisent considérablement l'impression d'un creusement de l'espace en profondeur. Cependant, d'autres indices structurels et chromatiques efficaces dans le tableau viennent contrecarrer cette vision de l'espace profond. Tout d'abord, à l'avant-plan, le traitement pictural par larges touches laisse entrevoir en réserve le support lui-même et rend prégnant la littéralité de la surface. De plus, l'orientation des touches de gris violacé et d'orangé représentant l'assise du sol dessine une trame orthogonale diffuse et sous-jacente, faite de très légers empâtements et de couleurs brossées selon un sens vertical ou horizontal. Cela produit un effet à la fois structurel et chromatique qui campe très nettement le regard à la surface même de l'œuvre. À gauche, sur l'axe médian horizontal, apparaît une figure représentée à la limite du hors-cadre et dont on a peine à déterminer la fonction. S'agit-il du plan de pose d'une commode de salle de bain que Bonnard a peint à plusieurs reprises auparavant, notamment dans « La glace du cabinet de toilette » et dans le « Nu à contre-jour »<sup>7</sup> de 1908 ? Nous ne le pensons pas car l'artiste n'a absolument pas représenté le corps du meuble. Nous pouvons aussi supposer que cette surface trapézoïdale correspond au plan d'appui d'un linteau de cheminée mais alors pourquoi ne pas avoir peint les jambages ? Peut-être s'agit-il d'un lit dont le plan serait rabattu et l'échelle bien moins coordonnée au reste des éléments formels constituant la scène ? Si tel était le cas, il apparaît alors que cette figure, niant le principe d'une construction spatiale selon un point de vue unique, tend à contrarier la hiérarchisation des plans successifs : l'image dès lors perd de sa profondeur, la surface s'affirme en sa qualité de paroi verticale... Une chose est sûre : ne pouvant véritablement déterminer la nature de cette figure, nous en venons à appréhender visuellement sa surface colorée comme un signe plastique campant sur la surface même du support. De plus, devons-nous rajouter, par cette zone de couleurs claires et intenses, Bonnard conduit notre vision de l'avant-plan à l'arrière-plan. En effet, trois zones lumineuses structurent l'image de telle sorte que le regard embrasse le sujet sans pour autant pouvoir focaliser toute son attention visuelle dessus : le sol orangé vif sur le coin bas droit de l'image, la surface claire et trapézoïdale sur le bord gauche de la toile et les jaunes apparaissant derrière la baie vitrée conduisent successivement l'œil à passer de l'avant-plan à l'arrière plan. Ainsi, Bonnard parvient-il à contrecarrer l'importance visuelle conférée habituellement au centre. Ainsi instaure-t-il un rapport bien singulier entre figure et entour, entre haut et bas, entre avant-plan et arrière-plan : le dispositif compositionnel que met en œuvre l'artiste confère à toute la surface une importance égale sans pour autant annihiler totalement la perception d'un espace illusionniste profond. Tandis que la présence des lignes obliques qui dessinent le rebord de la fenêtre et l'arête de la figure indéterminée sur la gauche accentue l'impression de profondeur spatiale, la facture même de chacune des zones de couleurs vives formant les points les

---

<sup>7</sup> Voir Fiches Bonnard N°19 et 20 pages 548 et 549

plus lumineux de la scène, réfère indéniablement à la réalité littérale de la surface peinte... Immanquablement, nous éprouvons ce doute quant à la nature de l'objet que nous observons : s'agit-il d'une image exhibant le tissu des distances spatiales dans une profondeur de champ perceptible à l'œil ou sommes-nous conduit à appréhender l'information visuelle comme un ensemble de signes chromatiques et graphiques inscrits à même la surface plane ? Indécis, nous ne parvenons pas vraiment à faire un choix ! Et c'est, à notre avis, ce que Bonnard souhaite : mettre du jeu dans notre regard et en fin de compte, faire en sorte que nous soyons dans l'incapacité de déterminer une fois pour toutes ce qui nous est donné de percevoir. Nous sommes saisis par « l'audace et l'extrême sophistication des compositions, des cadrages, des perspectives, garantes d'ambiguïtés savantes jusqu'à rendre indécises les lectures les plus averties d'une œuvre donnée a priori comme familière »<sup>8</sup>.

Parfois, le parti pris pictural et compositionnel peut s'avérer plus explicite mais malgré tout nous sommes amenés à remarquer combien l'œuvre de Bonnard balance entre deux modèles : la nature et la peinture. Il aura toujours cette double exigence de ne pas perdre de vue la nature à transposer dans son « épaisseur » tridimensionnelle mais en accordant à la peinture une autonomie suffisante qui la conditionne inexorablement comme surface. C'est le cas par exemple du « Nu au gant bleu » de 1916 ou encore le « Nu rose (tête ombrée) »<sup>9</sup> de 1919 dont les thèmes sont similaires à celui de l'œuvre que nous venons d'analyser. Bonnard déploie ici des arguments picturaux bien différents pour induire malgré tout chez le spectateur une ambiguïté perceptive: dans la première, il compose l'image de manière à accorder beaucoup plus d'importance à la planéité et à la frontalité des surfaces colorées. Dans la seconde, il accentue la prégnance de l'épiderme pictural par un effet de matière, un grain particulier issu de la touche en brossé qui laisse émerger le « bruit ». Dans l'une comme dans l'autre, cela se fait indubitablement au détriment de la perception d'une profondeur de champ. Nous avons le sentiment, à la vue de ces œuvres, que l'espace profond est considérablement restreint, qu'il tend à son exténuation au profit de la planéité et de la frontalité des surfaces peintes...

Portons notre regard sur ces deux œuvres réalisées quelques temps après le « Nu debout » de 1912. Attachons-nous à rendre plus explicite la dichotomie manifeste que Bonnard entretient entre la littéralité de la peinture s'affirmant comme surface plane colorée et l'allusion d'un espace représenté en profondeur. Dans le « Nu au gant bleu » de 1916, l'artiste agence les figures de façon très frontale, redressant spectaculairement le plan de table sur lequel deux petits objets sont dessinés de profil par un trait de couleur jaune or. Une fenêtre aux contours rigides et tendus occupe presque la totalité du quart supérieur gauche de l'image et son montant est surligné d'un cerne noir très net. Cette ligne verticale fortement marquée tend à se continuer par les arêtes du bord de table redressée et le pli de la nappe tombante à l'avant-plan. Plus de la moitié droite de l'image est consacrée à la représentation du modèle féminin dont les volumes charnels sont

---

<sup>8</sup> Suzanne Pagé, « préface », *Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 25

<sup>9</sup> Voir Fiche Bonnard N°28 page 547

modérément suggérés par un dégradé de couleur ocre. Cependant les contours de la silhouette apparaissent nettement marqués par un trait clair, en réserve, sur le flanc droit et par un contraste de valeur appuyé sur le flanc gauche. Ainsi la structure spatiale de l'œuvre picturale est-elle régie par un ordonnancement géométrique et frontal des surfaces qui rend la perception de la profondeur de champ moins évidente que dans le « Nu debout » de 1912. Mieux encore : les traits incisifs soulignant en noir le caractère fortement rectilinéaire de la structure de la table redressée et du montant visible de la fenêtre apparaissent très nettement sur la surface de l'œuvre, comme inscrits en rehaut à même l'épiderme plastique. Ils impliquent inexorablement pour le regard la prise en considération de la surface en ses qualités de réceptacle du signe graphique... Notre perception de l'espace en profondeur est ainsi contrariée et l'œuvre se révèle davantage en tant qu'agencement de surfaces chromatiques planes et frontales. Seule la balustrade visible derrière la vitre laisse entrevoir une timide construction perspective mais celle-ci n'est obtenue, en fait, que par le jeu des valeurs chromatiques qui viennent suggérer le volume et l'épaisseur de l'élément architectural.

Inversement, dans le « Nu rose (tête ombrée) » de 1919, ce n'est pas par l'entremise d'une solide composition faite d'un ordonnancement sophistiqué de plans colorés rabattus, que Bonnard parvient à restreindre la profondeur de champ. C'est essentiellement par le traitement chromatique et matiériste de la surface peinte. Dans cette œuvre, l'artiste limite nos velléités de perception visuelle d'un espace en profondeur par un indéniable état sensible de l'épiderme pictural ; cet état est engendré par une touche en brossé très présente laissant entrevoir la trame du support. Notre regard balaie la surface peinte à l'encontre d'une matière chromatique frémissante de laquelle émerge le « bruit ». Ainsi, à l'exception de quelques traits marquant par endroits la silhouette, le personnage féminin semble se fondre, s'incorporer au fond : le tremblé des surfaces colorées, le rehaut de blanc sur le buste et le ventre ainsi que la couleur sombre très contrastée qui rend indistincts les détails du visage, produisent un effet de flou, de frémissement lumineux de la surface. Cela donne l'impression d'une instabilité visuelle de l'ensemble comme si l'image résultait, en quelque sorte d'un instantané photographique et rendait compte d'un mouvement du corps en suspens dans un espace vibrant sous une lumière omniprésente. La perception de la profondeur de champ s'en trouve considérablement affaiblie... Cependant, par les contrastes de valeurs qui détachent la tête du personnage de son entour et décalent le montant rectiligne d'un meuble en contre-jour, sur la droite, on en vient à réévaluer par l'esprit l'espace représenté en profondeur de la pièce : nous reconstruisons mentalement un intérieur laissant apparaître sur l'arrière-plan, un angle formé d'un mur jaunâtre et d'une ouverture de porte par laquelle la lumière de jour transparaît, éblouissante et absorbant les lignes ainsi que les aspects singuliers du modèles... « La vision de détail est fausse », nous dit Bonnard, « quant à la lumière, elle ne correspond qu'à l'intelligence »<sup>10</sup>. Nous aurons très largement l'occasion de revenir sur cette problématique dans un prochain chapitre.

---

<sup>10</sup> Notes de Bonnard du 20 février 1939 In *Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou/ Musée National d'Art Moderne, 1984, p 198



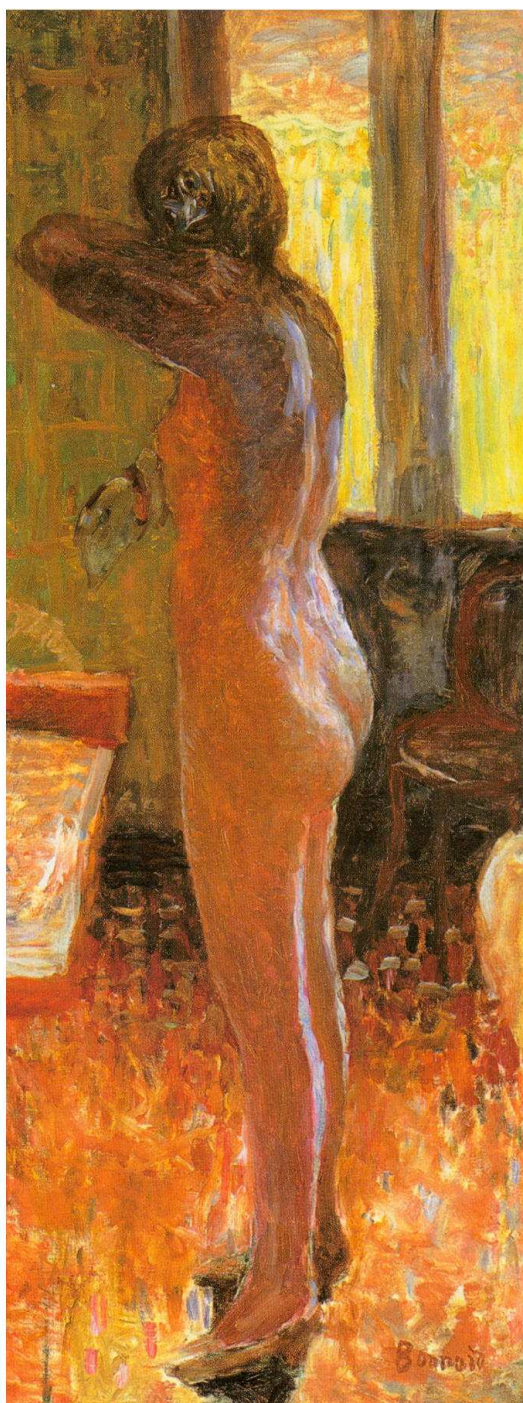
Nous voyons au travers de ces premiers exemples combien Bonnard s'attache à produire un dispositif compositionnel et chromatique qui donne à toute la surface de la toile peinte une importance égale. Par le traitement de la couleur tout autant que par l'ordonnance des formes sur le fond, il cherche à éviter de centrer l'attention visuelle du spectateur sur le sujet lui-même. Il joue d'un double allant pictural par lequel l'œuvre s'affirme « comme surface qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets »<sup>11</sup> et en même temps induit visuellement l'espace en profondeur. En ce sens, si nous partageons pleinement la pensée de Georges Roque qui suggère « que ce que Bonnard nous donne à voir, c'est la peinture, la peinture en tant que peinture, la surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées de son ami Maurice Denis »<sup>12</sup>, notre avis est que Bonnard nous oblige bien plus encore à percevoir la peinture comme un objet doué d'autonomie qui nous conduit à prendre conscience de nos capacités à percevoir selon une « vision directe » ou « de seconde main ». Ainsi la réalisation picturale peut-elle être appréhendée pour ce qu'elle est ou pour ce qu'elle représente : on peut la percevoir en ses qualités de surface plane recouverte de couleurs assemblées en un certain sens mais elle peut aussi s'affirmer en tant qu'image illusionniste, que représentation figurée d'un espace en profondeur... Bref, si nous partageons avec Georges Roque le fait que Pierre Bonnard donne à voir « la peinture en tant que peinture », notre sentiment est que celle-ci implique foncièrement de prendre en compte à la fois les qualités intrinsèques de la surface plane et des matériaux colorés mais aussi de tenir compte de sa capacité à figurer un espace représenté en profondeur. Se faisant, ce n'est plus seulement d'une « peinture-peinture » qu'il nous faut parler au sujet de l'œuvre Bonnardienne mais bien d'un objet pictural réel qui amène le spectateur à une perception plurielle de l'œuvre : cet artefact plastique pouvant être perçu en ses qualités de représentation imagée suggérant l'espace en profondeur, mais aussi comme surface de couleurs affirmant sa planéité structurelle ou encore, corollairement, en tant qu'objet concret stimulant toutes les potentialités perceptives du regardeur.

---

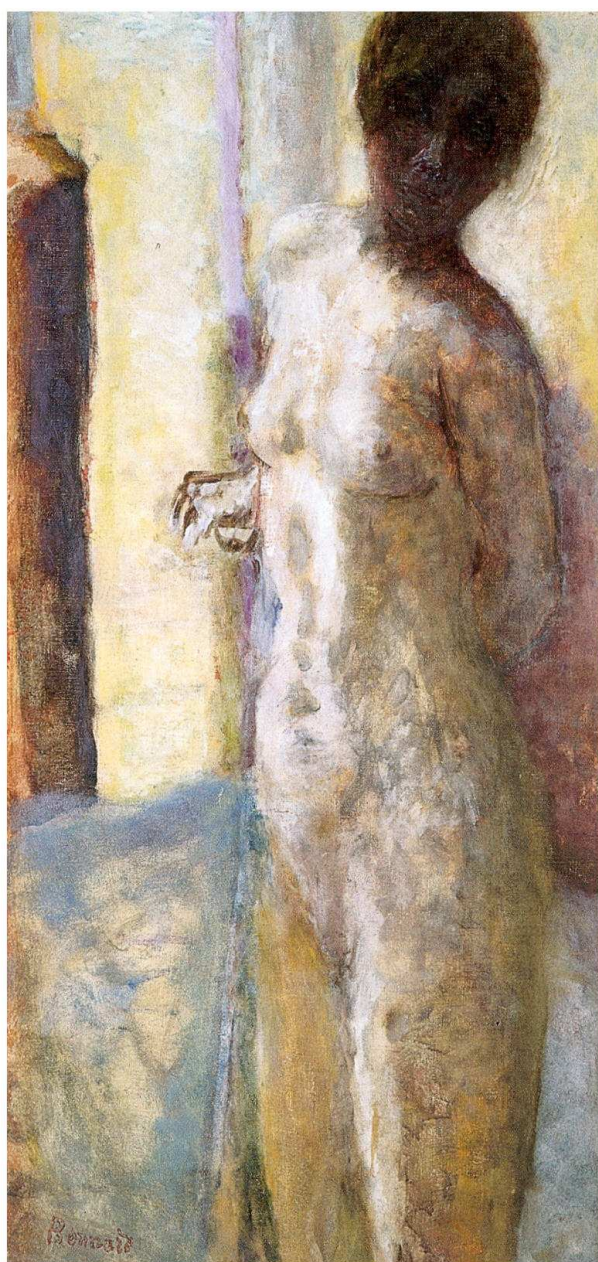
<sup>11</sup> Notes de Bonnard du 2 décembre 1935 In *Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou/ Musée National d'Art Moderne, 1984, p 191

<sup>12</sup> Georges Roque, « *La surface, sa couleur et ses lois* », in *Bonnard, l'œuvre d'art un temps d'arrêt*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 83

## Fiche Pierre Bonnard N°28



Nu debout. Vers 1912.  
Huile sur toile. 97x38 cm.  
Coll. Wildenstein, Paris.  
Dauberville cat. 02022



Nu rose, tête ombrée. Vers 1919.  
Huile sur toile. 92x46 cm.  
Succession Bonnard. Dauberville cat. 02157



## fiche Pierre Bonnard N°19



Le café Au petit poucet, place Clichy, le soir. 1928. Huile sur toile. 139x206 cm  
Musée de Besançon (prêt du MNAM. Centre Pompidou, Paris). Dauberville cat. 1399



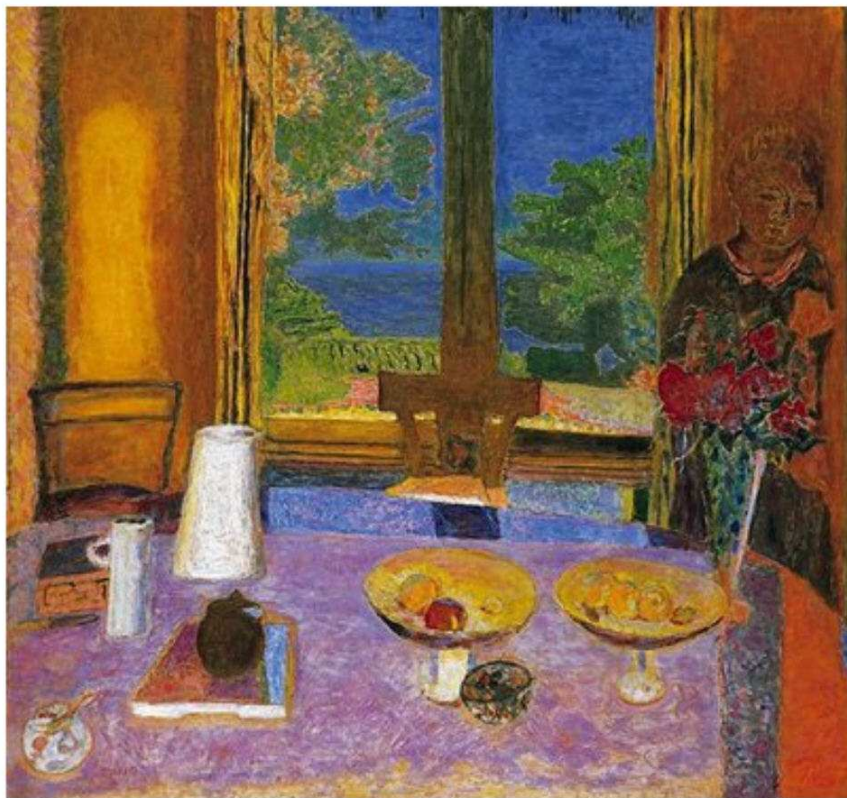
La glace du cabinet de toilette. 1908. Huile sur toile. 120x97 cm.  
Musée Pouchkine, Moscou. Dauberville cat. 488



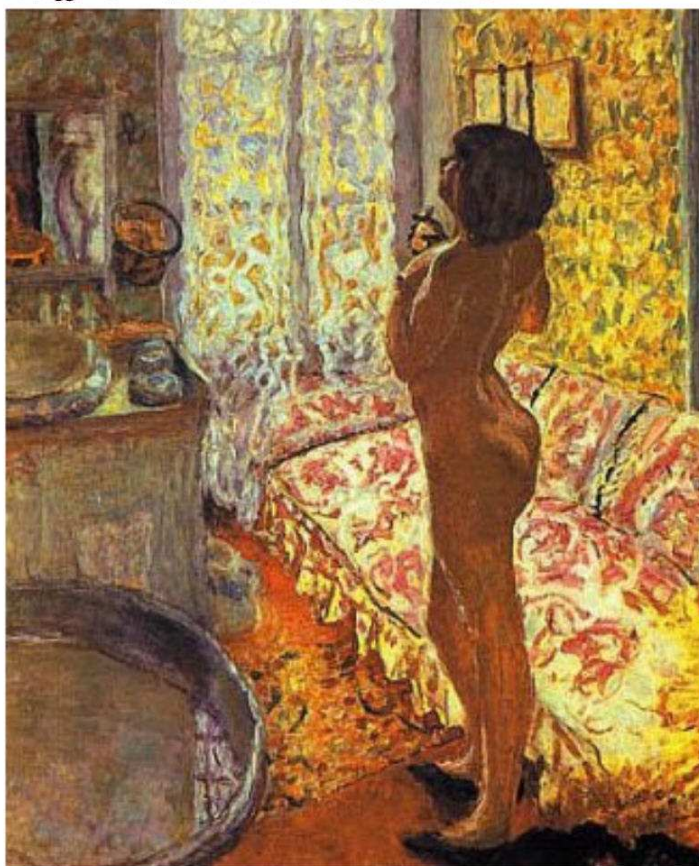
La toilette ou Le cabinet de toilette. ou La glace. 1908. Huile sur toile. 52 x 45 cm.  
Musée National d'Art Moderne, Paris. Dauberville cat. 486.



## Fiche Pierre Bonnard N° 20



Grande salle à manger sur le jardin. 1934-35. Huile sur toile. 127x135 cm.  
Salomon R. Guggenheim Museum. New York. Dauberville cat. 1524



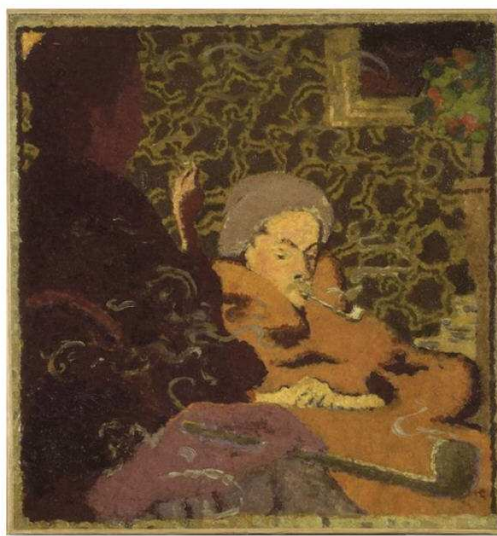
Nu à contre jour ou Le cabinet de toilette (l'eau de Cologne) ou L'eau de Cologne. 1908.  
Huile sur toile. 124x108 cm. Musée royal des Beaux arts. Bruxelles. Dauberville cat. 481



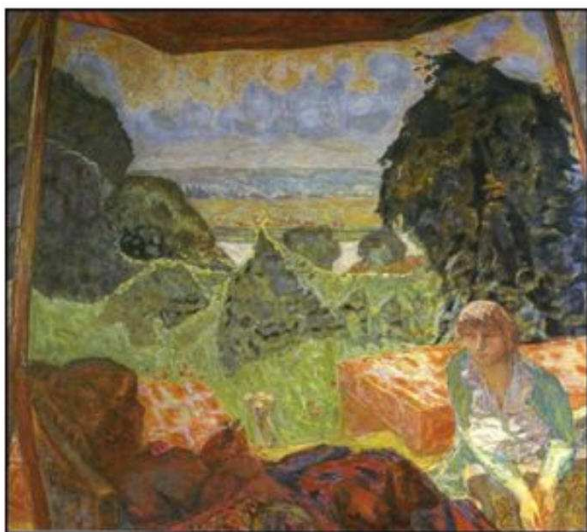
## Fiche Pierre Bonnard N° 18



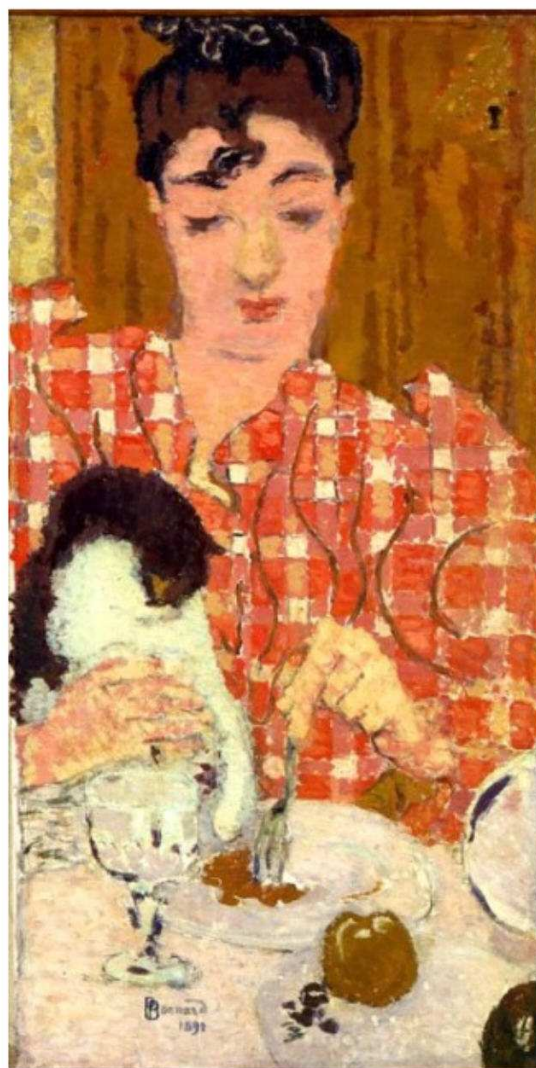
Jeunes femmes au jardin ou La nappe rayée. 1921-23. Huile sur toile. 60,5x77 cm.  
Coll. Charles Terrasse. Dauberville cat. 1103



Intimité. 1891. Huile sur toile. 38x36cm.  
Coll. privée. Dauberville cat. 19



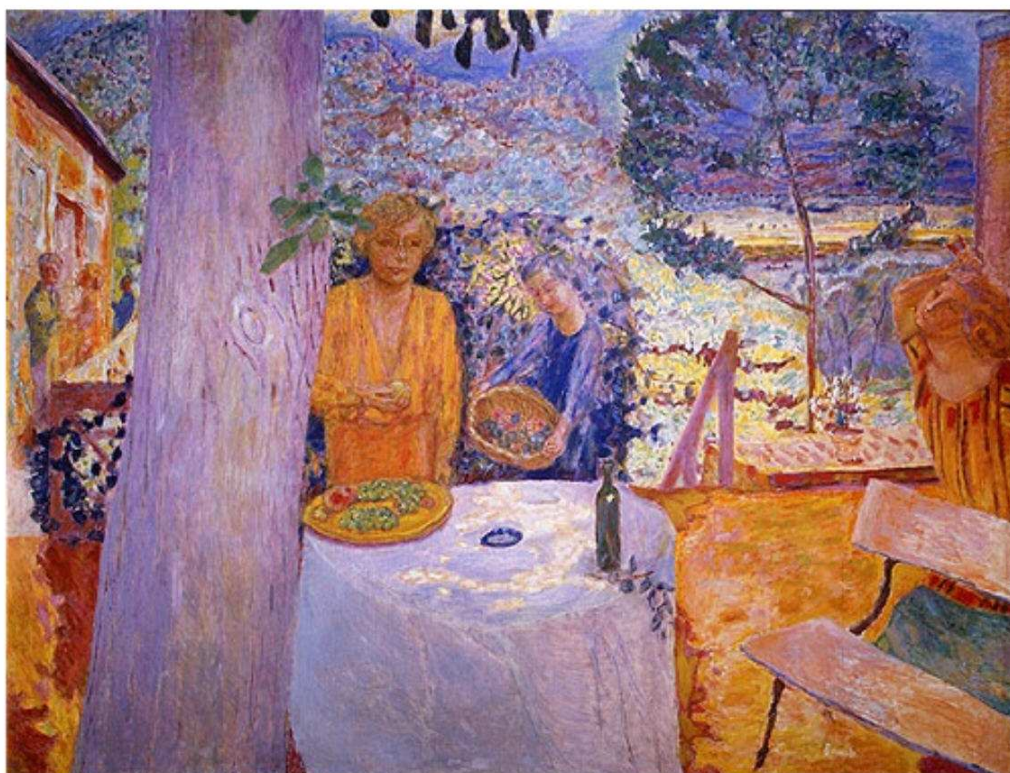
L'été en Normandie. 1912. Huile sur toile. 114x128 cm.  
Musée Pouchkine, Moscou. Dauberville cat. 695



Le corsage à carreaux. ( portrait de Madame Claude Terrasse). Vers 1892.  
Huile sur toile. 61x33 cm. Musée d'Orsay, Paris. Dauberville cat. 36



## Fiche Pierre Bonnard N°34



Le décor à Vernon. 1920-1939. Huile sur toile. 147x192 cm.  
MOMA. New York. Dauberville cat. 990



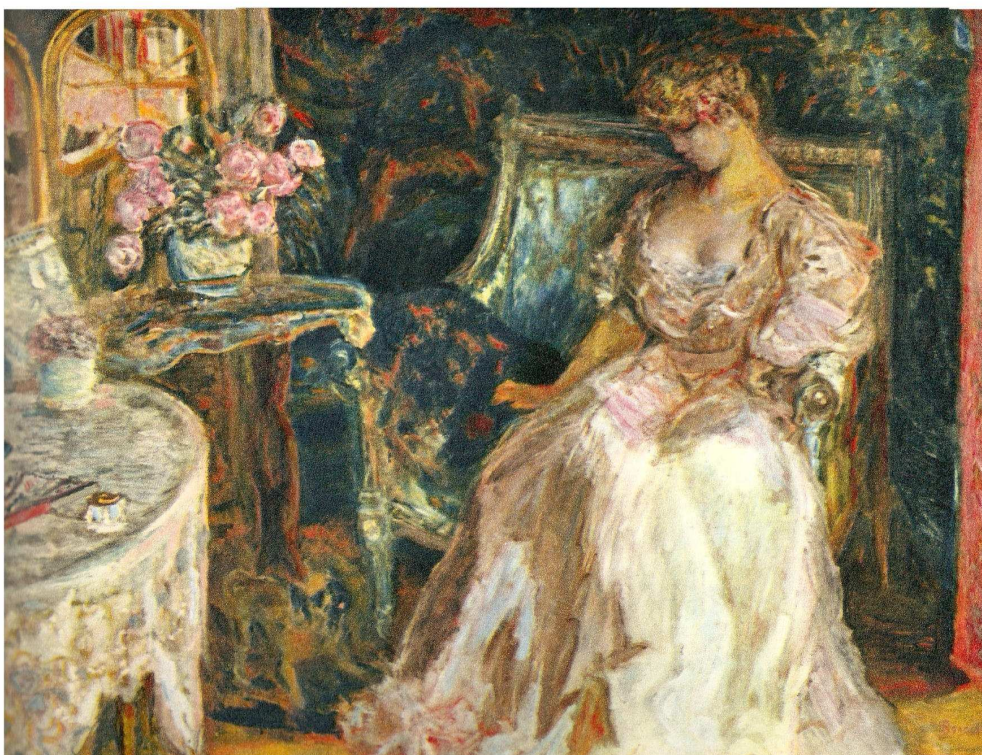
La terrasse à Vernon. Vers 1928. Huile sur toile. 242,5x309 cm.  
Coll. particulière. Dauberville cat. 1389



## Fiche Pierre BONNARD N°6



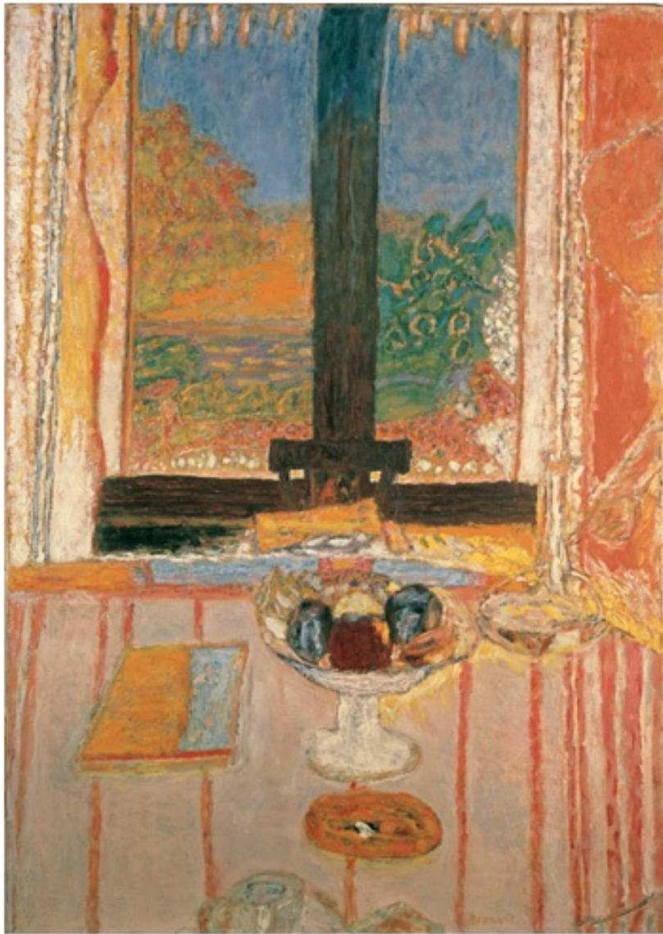
Les poires ou Le déjeuner au grand lemps. 1899 Huile sur toile.  
53,5x61 cm. Szépművészeti Museum, Budapest. Dauberville cat. 387



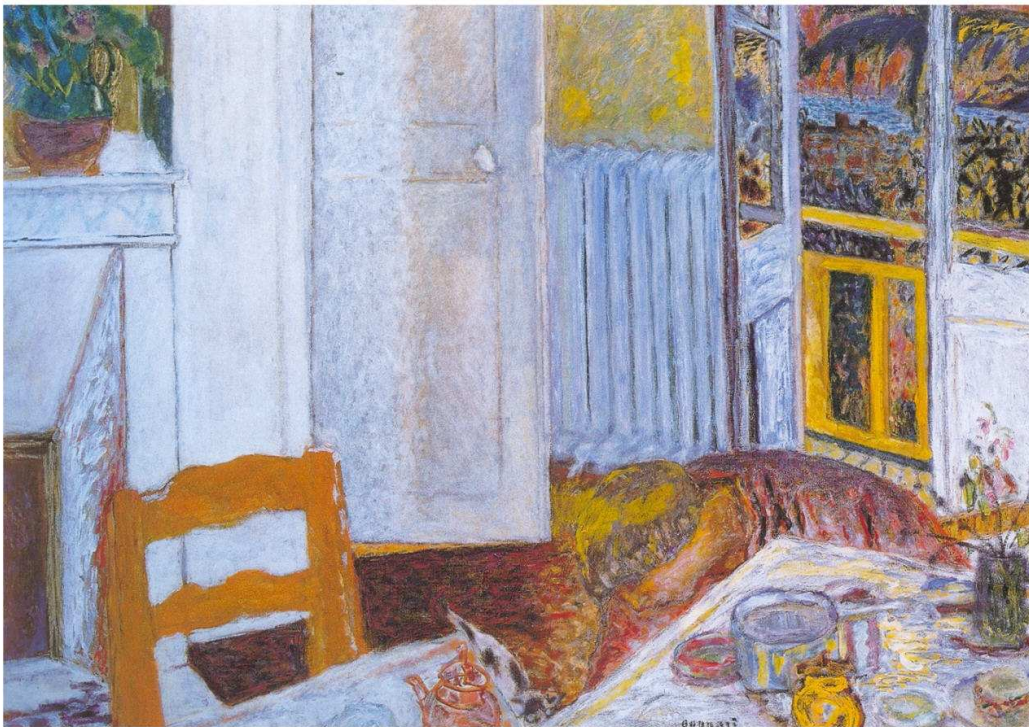
Missia. vers 1908. Huile sur toile. 113x145 cm. Col. J. Neff. USA. Dauberville cat. 499



## Fiche Pierre Bonnard N°21



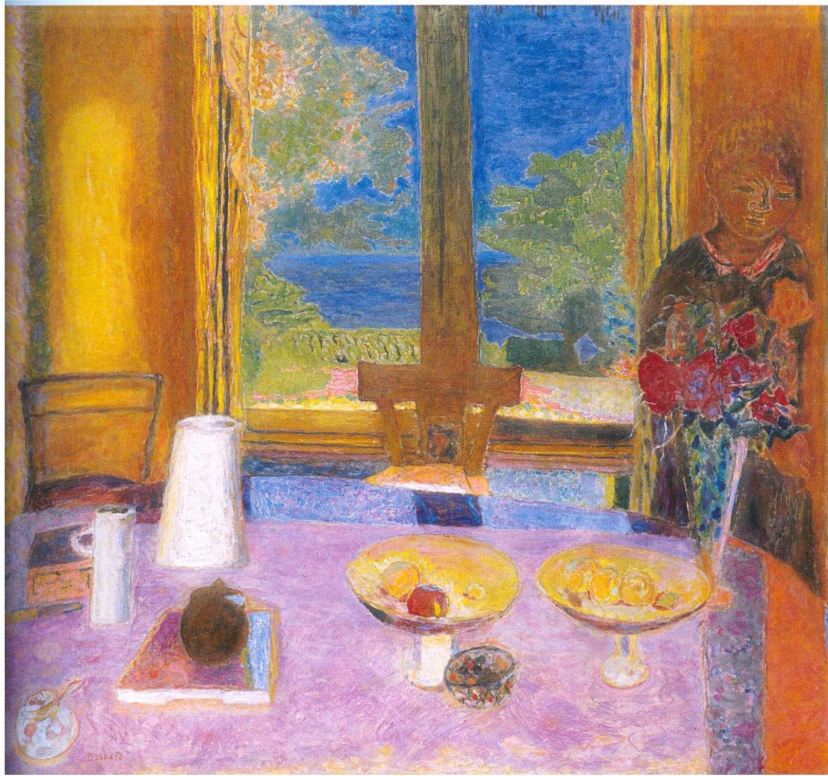
Fenêtre ouverte ou La table devant la fenêtre. 1934-35.  
Huile sur toile. 101,5x72,5 cm.  
Coll. Edward A. Bragaline. New York.  
Dauberville cat 1525



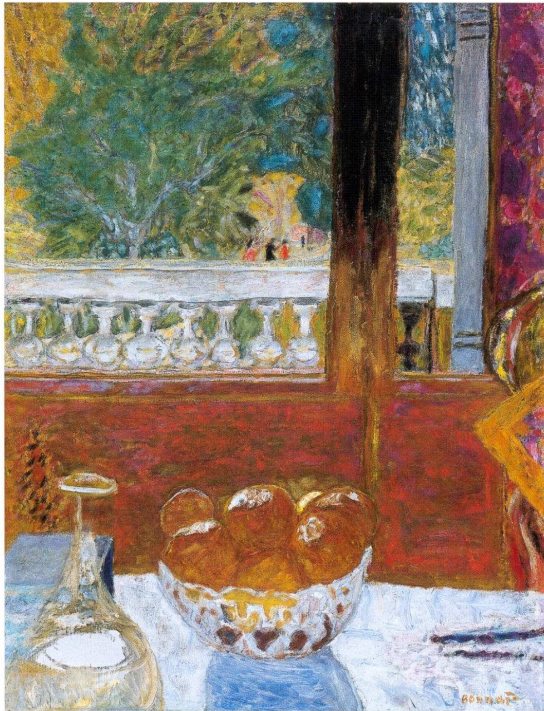
Intérieur Blanc ( Le Cannet). 1932. huile sur toile. 109x162 cm. Musée de Grenoble. Dauberville cat. 1497



## Fiche Pierre Bonnard N°31



Grande salle à manger sur le jardin. 1934-35. Huile sur toile. 125x135 cm. Salomon R. Guggenheim Museum, new York. Dauberville cat. 1524



Nature morte devant la fenêtre. 1931. Huile sur toile. 75x57 cm. Musée de Bucarest. Dauberville cat. 1472



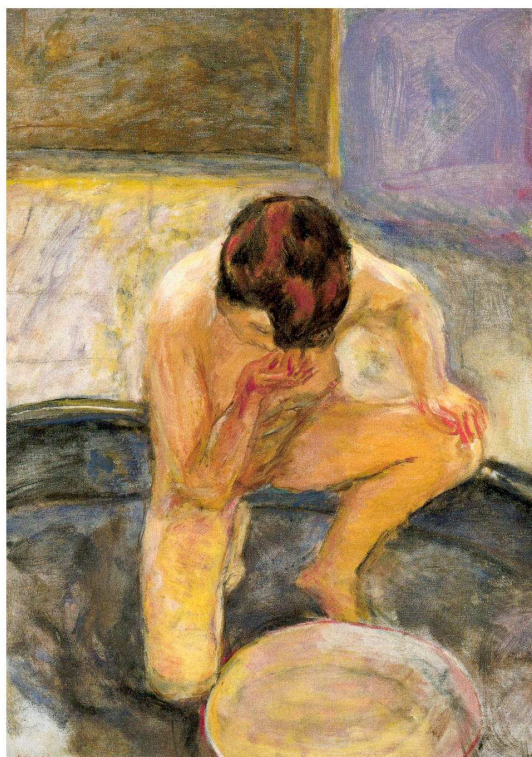
La porte-fenêtre ouverte, Vernon. 1921. Huile sur toile. 114x112 cm. Coll. Privée, Allemagne. Dauberville cat. 1065



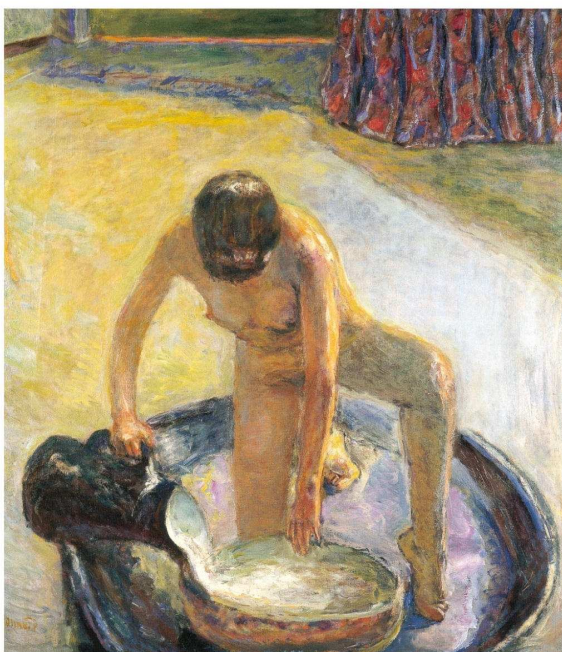
## Fiche Pierre Bonnard N°30



Femme au tub, Harmonie bleue. Vers 1917. Huile sur toile. 46x54 cm.  
Coll. Privée. Succession Bonnard. Dauberville cat.02131



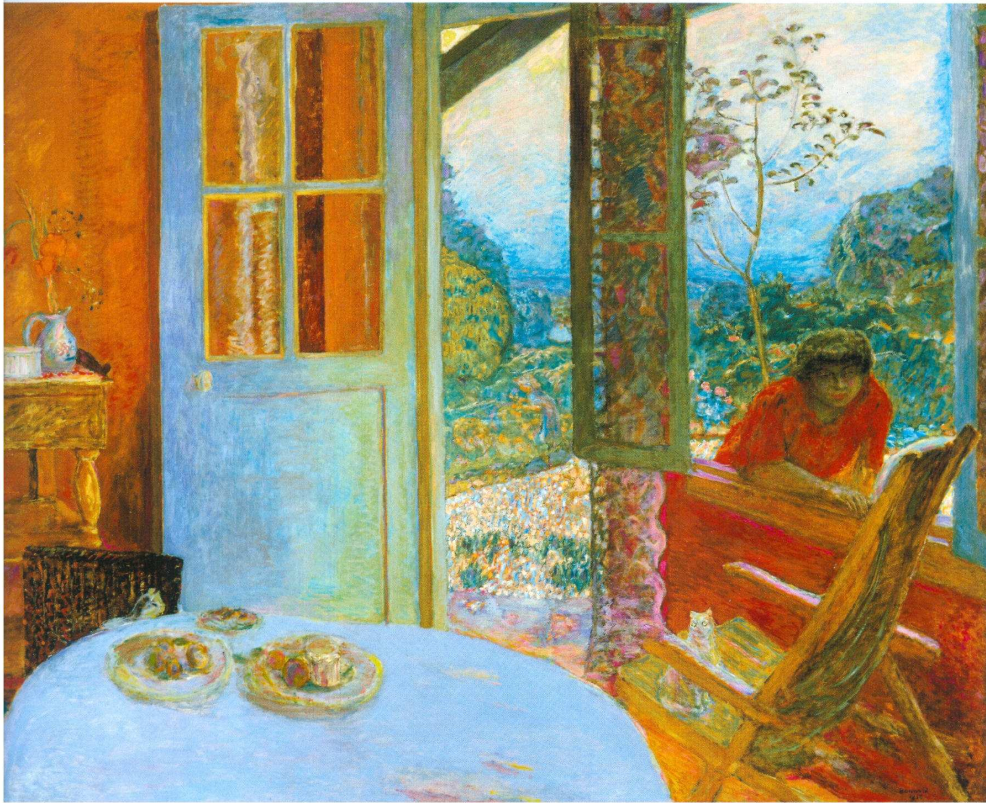
Nu au Tub ou Femme accroupie. 1913.  
Huile sur toile. 75x53 cm.  
Coll. de Freune. Dauberville cat.773



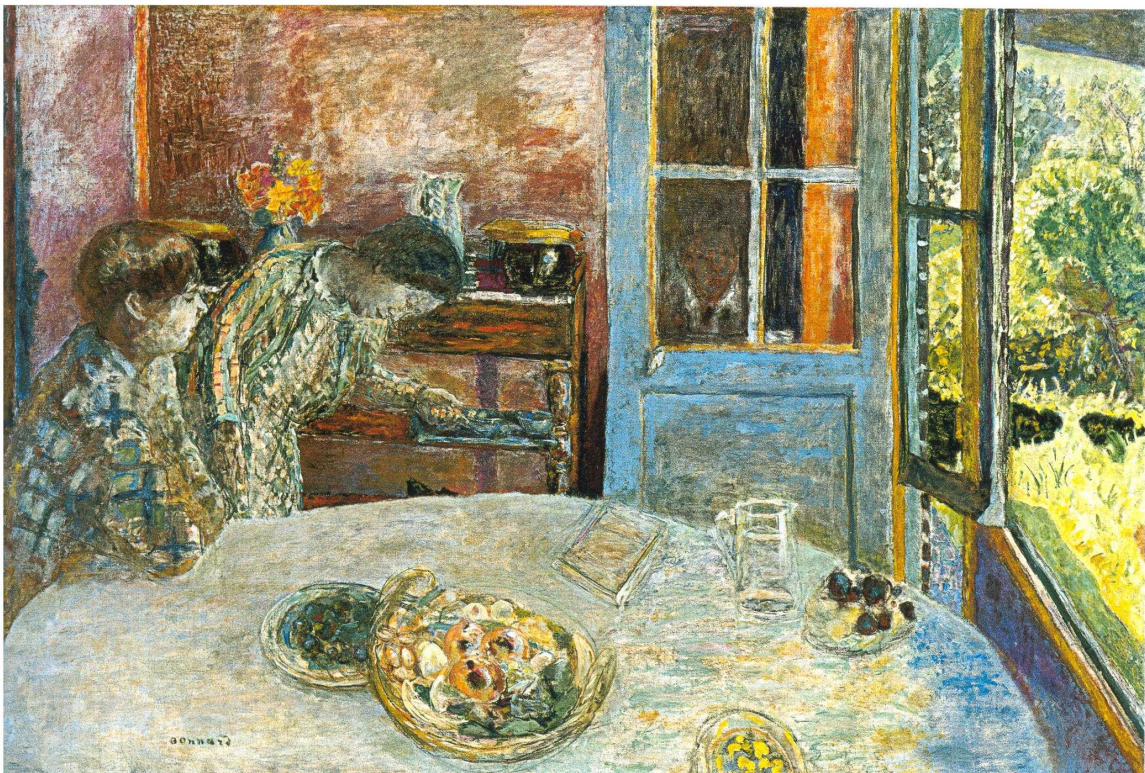
Nu accroupi au tub. 1918. Huile sur toile. 85x74 cm.  
Coll. particulière. Paris. Dauberville cat.933



## Fiche Pierre Bonnard N°33



Salle à manger à la campagne. 1913. Huile sur toile. 168x204 cm.  
Minéapolis Institute of Arts. Minéapolis. USA. Dauberville cat.763



La salle à manger, Vernon. 1925-27. Huile sur toile. 126x184 cm.  
Coll. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhague. Dauberville cat. 1316

Recentrons plus encore notre propos sur la démarche compositionnelle de Bonnard en essayant de repérer, dans ses œuvres, les éléments structurels susceptibles d'opérer cette dualité fonctionnelle par laquelle l'œuvre peut référer tantôt à la planéité et à la littéralité sa surface peinte, tantôt à ses tenants illusionnistes de représentation imagée.

Dès la période Nabis, avons-nous remarqué dans les chapitres précédents, le travail pictural de Bonnard se caractérise tout autant par la planéité de la surface peinte et la simplification de la structure graphique stylisée que par un traitement chromatique impliquant l'absence de modelé, le refus des contrastes de valeurs, l'usage de la couleur pure et la préférence pour une harmonie de couleurs analogues. Nous laisserons, pour l'instant en suspens l'approche chromatique pour ne porter notre réflexion que sur les modalités structurelles des compositions plastiques. Nous aurons largement l'occasion, au prochain chapitre, de nous pencher sur la manière avec laquelle Bonnard use de la couleur. Pour le moment, concentrons-nous sur les aspects compositionnels qui ordonnent la structure spatiale des productions picturales de cet artiste, dans les années 1890 à 1895. Dans ces dernières, le peintre établit une certaine hiérarchisation des plans frontaux et fait preuve d'un relatif respect des rapports d'échelle. Cela apparaît avec évidence dans des œuvres telles « Le corsage à carreaux » et « La partie de croquet »<sup>13</sup> de 1892 (Collection du Musée d'Orsay) où, dans l'une comme dans l'autre, le spectateur peut reconstruire mentalement une certaine profondeur de champ ; profondeur de champ qui est induite notamment par le repérage du placement des éléments formels figurés les uns derrière les autres. Ainsi dans « Le corsage à carreaux », la table couverte d'objets se trouve-t-elle devant la femme qui, à son tour, masque partiellement un arrière-plan formé de deux bandes verticales aux couleurs contrastées. Dans « La partie de croquet », on retrouve un même type de construction figurale de l'espace plastique: un premier plan composé de buissons stylisés, traités en aplat, couvre en partie des personnages au centre de la toile. Ces derniers, à leur tour, se détachent sur un fond de verdure. On aperçoit, sur la droite, des silhouettes de jeunes filles représentées à une échelle plus petite. Au-delà des qualités spatiales de la couleur, plus exactement du traitement frontal des plans colorés, c'est grâce aux rapports d'échelle des figures représentées et au principe d'occultation figurale par lequel un objet placé devant est supposé cacher partiellement celui qui se trouve juste derrière, que le spectateur parvient à reconstruire mentalement l'espace supposé profond de l'image. Il y a donc une suggestion tout à fait effective de l'espace perçu en profondeur mais seulement, ici, le peintre n'emprunte rien à la tradition perspectiviste renaissante.

Cependant, s'il y a allusion d'un espace profond, il y a aussi affirmation de la planéité de la surface peinte : Bonnard fait usage d'une grille orthogonale et de motifs graphiques dessinés à plat sur l'épiderme du tableau qui confèrent ainsi à l'ensemble un aspect de surface plan très fortement accusé. La peinture est alors appréhendée en sa réalité de surface et de signes. C'est ce que nous constatons précisément dans « Le corsage à carreaux » où la frontalité de l'image et la planéité du support peint sont

---

<sup>13</sup> Voir Fiches Bonnard N°10 et 18 pages 550 et 598



accentuées par le redressement du plan de la table, mais aussi par la grille que forment les motifs du chemisier et l'agencement vertical de l'arrière-plan. De même la cohésion de « La partie de croquet » est fermement maintenue par le plat de sa surface et le rythme produit par la rigidité des verticales qui tendent à stabiliser la composition ; verticales engendrées précisément par la position des maillets et par les motifs géométriques des vêtements de certains personnages. Cela produit en quelque sorte « un plan par des lignes orthogonales qui se prolongent visuellement le long des deux axes, et redresse ainsi l'espace de la toile afin de la rendre aussi proche que possible du plan du tableau »<sup>14</sup>. Cet état de fait nous renseigne sur l'importance que Bonnard accorde à la planéité de l'œuvre, mais nous voyons aussi que, si la surface peinte met en exergue un traitement coloré en aplat et une frontalité accentuée par un réseau de lignes orthogonales qui dessinent une grille en surface, cela ne signifie pas l'absence totale de suggestion de l'espace en profondeur. S'il est vrai, que la grille en tant que structure graphique est un moyen efficace d'affirmer l'autonomie de l'art puisqu'étant « bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, anti mimétique et s'oppose au réel »<sup>15</sup>, son utilisation dans l'œuvre de Bonnard n'exclut nullement l'allusion d'un espace de représentation en trois dimensions. Certes, « par la planéité qui résulte de ses coordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface »<sup>16</sup>, mais en même temps, Bonnard use du principe d'occultation des figures impliquées dans la profondeur de champ et tend à respecter les proportions des figures et les rapports d'échelle. il y a donc une dichotomie visible entre un modèle figural assujéti à la littéralité de la surface peinte et un modèle suggérant un espace tridimensionnel...En somme, l'usage de la grille comme moyen de structuration spatiale ne fait que nourrir plus encore l'ambiguïté perceptive éprouvée par le regardeur qui, selon les voix centripètes (ascendantes) ou centrifuges (descendantes) de la perception, appréhende consécutivement la peinture en tant qu'illusion d'un espace 3D ou comme surface peinte affirmant sa planéité. Nous nous accorderons à la pensée de Georges Roque<sup>17</sup> qui observe combien la conception de l'espace pictural chez Bonnard est paradoxale et répond à une double exigence : celle de ne pas perdre de vue la nature à transposer dans le tableau mais en accordant à la peinture une autonomie suffisante qui la conditionne totalement comme surface.

---

<sup>14</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 155

<sup>15</sup> Rosalind Krauss. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p 94

<sup>16</sup> Rosalyn Kraus. Ibid.

<sup>17</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 158 : « [au sujet du] balancement entre deux modèles, la peinture et la nature. Bonnard a certes privilégié la première, méthodologiquement, mais du point de vue de la composition, tout son œuvre témoigne d'une double exigence : ne pas perdre de vue la nature, mais l'exprimer au moyen de la peinture conçue comme surface »

Cette tension « entre la surface et l'exigence d'un rendu tridimensionnel de la nature »<sup>18</sup> est d'ailleurs perceptible dans la grande majorité de ses œuvres tardives. C'est le cas, par exemple, de la version de « La terrasse à Vernon »<sup>19</sup> de 1928 qui entretient perceptiblement une dualité entre la restitution d'une scène de nature selon les préceptes d'une tridimensionnalité apparente et un traitement des motifs figuraux qui, par leurs couleurs et leur inclinaison à se fondre les uns dans les autres, donnent l'impression d'un fouillis multicolore quasi abstrait. Ce dernier campe la peinture à la surface du support alors même que la vue d'une balustrade représentée sur le quart médian inférieur de l'image, nous entraîne à reconsidérer l'information visuelle chromatique selon une conception spatiale tridimensionnelle. Cet élément d'architecture ceint le paysage en deux lieux bien distincts : un avant-plan constitué par la représentation perspective très partielle d'une terrasse surélevée et, derrière la rambarde de bois qui la délimite, un jardin arboré en contrebas s'étendant jusqu'aux rives de la Seine. La terrasse, à l'avant-plan constitue une part très minime de la surface peinte mais le point de vue adopté par le peintre lui confère une importance de tout premier plan : elle amplifie considérablement la suggestion d'un espace tridimensionnel par le fait même que la rambarde de bois qui la délimite devient dès lors un obstacle à la vue des végétaux situés derrière. Il nous est alors donné de reconsidérer la représentation frontale de sa balustrade et de reconstituer mentalement le jardin en contrebas, à l'arrière. Nous voyons combien Bonnard s'évertue à utiliser, ici, des indices de profondeur qui conduisent foncièrement le spectateur à reconstruire par l'esprit le tissu des distances spatiales dans le champ visuel perçu en profondeur. Ainsi pouvons-nous constater l'emploi de moyens perspectifs sur la partie gauche de l'image peinte où l'aile de la maison est constituée par des fuyantes convergeant vers un même point de fuite. A l'autre extrémité de l'œuvre, sur le coin inférieur droit, une margelle est dessinée elle aussi en perspective et indique le passage par lequel on accède au jardin en contrebas. On remarque d'ailleurs très vite le personnage féminin qui semble grimper les marches supposées de l'escalier et dont on ne distingue que le haut du corps. Cette occlusion partielle d'une figure, cette occultation d'un élément formel reconnaissable est encore un indice utilisé par le peintre pour suggérer l'espace profond, le jeu du « caché-montré » étant l'un des inducteurs majeurs de la perception des plans se succédant vers le lointain. Un autre moyen, encore, est employé par Bonnard pour satisfaire à l'exigence d'une vision profonde : celui des rapports d'échelle et de leur hiérarchisation dans le champ perçu en profondeur. Ainsi les personnages féminins des premiers plans sont-ils d'une dimension beaucoup plus imposante que le bétail qui pâit au loin et qu'on aperçoit par la trouée aménagée au travers des feuillages sur la droite. De même le perroquet qui déambule sur la main courante de la balustrade, à gauche, vient-il justifier, par un effet de contrebalancement visuel, du respect des proportions des figures et de leur échelle selon leur positionnement spatial : les dimensions ce petit oiseau multicolore trahissent sa proximité alors même que le bétail, au loin, n'est suggéré que par de minuscules taches brunes.

---

<sup>18</sup> Georges Roque, Op cit, p 158

<sup>19</sup> Voir Fiche Bonnard N°34 page 551

Nous sommes donc amenés à remarquer la façon avec laquelle Bonnard utilise certains indices « traditionnels » de la profondeur visuelle et en exclut radicalement d'autres: s'il n'emploie absolument pas le jeu de graduation des valeurs colorées ou s'il ne restitue pas l'impression de la brume atmosphérique liée à la distance, il n'hésite pas à se servir des principes d'occlusion (ou d'occultation) partielle d'objets figurés. De même, il fait modérément usage de la perspective linéaire et tend à respecter les rapports d'échelle de sorte qu'il parvient à évoquer une certaine hiérarchisation des plans en profondeur...

Mais allons plus loin encore dans l'analyse de cette peinture ! A regarder plus longtemps la scène représentée, nous en venons à découvrir un détail surprenant qui joue un rôle primordial dans la composition : à l'extrême avant-plan, sur la gauche, posé carrément sur le bord limite inférieur de l'image, on distingue un socle de table représentée en profondeur selon des modalités perspectives (modalités perspectives de même nature que celles qui dessinent la projection en profondeur de la balustrade et de la maison à gauche). Les piètements de cette dernière sont subtilement absents du champ de vision. Cela positionne littéralement sur le devant l'épaisseur de son rebord qui apparaît dès lors très proche, voire carrément collé au plan d'appui de l'image. Par cet artifice compositionnel le peintre parvient à amplifier de façon spectaculaire la profondeur de champ effective entre l'avant-plan et la rambarde qui délimite l'espace de la terrasse : on en vient à supposer que si la table est aperçue selon une telle parallaxe<sup>20</sup> n'autorisant, en somme, qu'une vision très réduite de la surface même de la table, le spectateur est donc manifestement positionné à une hauteur de point de vue à peine supérieure à la hauteur du mobilier... L'espace perçu entre la balustrade et le plan de représentation du tableau se dilate soudainement du fait que la vision trahit un point de vue inhabituellement bas par rapport à une perception normale à hauteur d'homme. Or, sur la gauche, les lames de bois constituant le balcon sont ordonnées de telle sorte qu'elles apparaissent fortement rabattues vers l'avant, révélant dès lors un autre point de vue perspectif. L'effet est d'autant plus saisissant que le fort dénivelé du jardin en contrebas semble suggérer une vue plongeante qui accentue nettement la profondeur de champ et laisse apparaître au loin, au travers des feuillages, le rivage de la Seine.

Cependant, nous pouvons aussi observer l'effet de grille que constitue la structure même de la balustrade dont les lames de bois sont assemblées orthogonalement ou en oblique. Cette grille est implicitement soutenue par le réseau de verticales et d'horizontales que dessinent conjointement les troncs d'arbre et la rive du fleuve perceptible à l'arrière-plan, au tiers bas de l'image. Elle autorise alors le déploiement latéral du motif à même la surface de l'œuvre et, par conséquent, contrecarre une visée perspective de l'espace profond. De plus, l'agencement des motifs végétaux constitue implicitement un rhizome de signes graphiques et colorés qui conduit le spectateur à appréhender l'œuvre en sa qualité de surface plane. Les linéaments que forment les branchages bloquent l'image par le haut et le côté droit du tableau alors que des éléments architecturaux viennent ancrer

---

<sup>20</sup> Remarque : nous accorderons à ce terme l'acception suivante : La parallaxe d'un point est l'angle sous lequel on voit la distance entre deux points de référence depuis ce point.

le paysage au montant gauche de la toile ainsi que sur son bord inférieur. Les motifs des feuilles, indistincts par endroits, bien plus prononcés à d'autres, rythment toute la surface de l'œuvre, suggérant à la fois des feuillages situés dans l'entour profond et des branches visibles au devant. Ces dernières par ailleurs sont très distinctement dessinées à la surface même de la toile : sur l'angle haut gauche de l'œuvre, le linéament qui forme le cerne des branches et des feuillages, est obtenu par un travail de réserve qui laisse apparaître subrepticement la couleur de la toile écru. De même, pouvons-nous observer par endroits, notamment sur le coin inférieur droit, un ensemble de coulures qui renvoie très nettement à la perception de la peinture en sa qualité de peinture...

Bref, Bonnard pense sa composition comme une juxtaposition intuitive mais aussi rigoureuse « de plans contemporains les uns les autres, qui créent, par leur poids spécifique de peinture, leur autonomie de facture, leur interaction secrète, la seule profondeur qu'appelle toute peinture, la profondeur spirituelle », par conséquent, « la mise en perspective devient une entité qu'il peut utiliser, fausser ou même supprimer selon ses besoins »<sup>21</sup>. Retenons donc, pour l'instant, qu'il parvient à créer, par la complexité latente et la rigueur de ses compositions, une tension entre le proche et le lointain de l'image, entre le bas et le haut de la toile peinte, entre l'idée d'un espace profond et l'appréhension d'un épiderme pictural tout en surface. Orchestrant les éléments formels de sa composition selon des principes contradictoires, il génère simultanément dans l'esprit du spectateur, une perception duelle de l'espace représenté en trois dimensions et de la surface peinte affirmant sa planéité. Sa peinture, dès lors joue sur tous les espaces possibles : figurés ou suggestifs, plongeants ou rabattus, plats et profonds à la fois.

Nous pensons qu'à travers cette pratique compositionnelle récurrente, le peintre cherche essentiellement à engager un débat contradictoire quant à la perception de la profondeur de champ. Faisant cela, il oblige le spectateur à adopter une posture qui lui fait appréhender visuellement la peinture comme surface plane, l'amenant à prendre en considération la distance physique qui sépare effectivement le regard de la toile peinte. Mais cependant, il dote ses compositions de qualités structurelles et chromatiques telles qu'on en vient à percevoir le tableau en tant que représentation imagée d'un espace tridimensionnel dont il faut déterminer mentalement la distance et le placement des figures en profondeur... Chez Bonnard, il y a donc débat entre distance physique et distance mentale, entre appréhension de l'œuvre picturale en tant que surface plane recouverte de couleurs et perception de l'image peinte en sa qualité de représentation figurée. Pour le dire autrement, il y a débat entre distance physique et distance mentale par le fait même que l'œuvre se révèle à notre regard en tant qu'image dans laquelle nous nous projetons mentalement et en tant que « corps » plan recouvert de peinture devant lequel nous exerçons nos capacités proprioceptives. Les compositions de Pierre Bonnard sont donc constituées de telle sorte qu'on en vienne à percevoir un espace ambigu, une dichotomie entre surface peinte et allusion d'un espace en profondeur. De fait, nous considérons que la démarche plastique de Bonnard n'interroge pas seulement pour eux-

---

<sup>21</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985 p 84



mêmes les tenants représentationnels de l'œuvre mais s'efforce par leurs usages multiples et contradictoires de mettre du jeu dans le regard du spectateur afin d'obliger ce dernier à percevoir le tableau comme un objet pictural ambigu doué d'autonomie; objet pictural qui susciterait donc nos capacités perceptives plurielles par des compositions tout aussi complexes qu'audacieuses, qui exalteraient notre œil par son chromatisme exacerbé et qui, de surcroît, éveilleraient notre conscience aux phénomènes d'épiphanies figurales.

Portons une dernière fois notre attention sur la « Terrasse de Verdon » de 1928. Le centre tout entier de l'œuvre est constitué d'un imbroglio de taches, d'une concaténation de motifs végétaux isolés ou fondus les uns aux autres. Cela donne l'impression que les signes graphiques et chromatiques participent d'une extension, à la surface, de la matière picturale alors qu'à la périphérie est située la presque totalité des figures représentées : une façade de maison sur le bord gauche du tableau, une table recouverte d'objets, une rambarde de bois gris-violacé, la main-courante de l'escalier et la silhouette d'une femme au coin inférieur droit de l'image, quelques animaux dans un pré sur le bord droit du tableau.

Quelques détails toutefois n'apparaissent pas dans l'immanence d'un premier regard porté sur l'œuvre : nous découvrons, après quelques instants de scrutation, au coin gauche de la toile, un personnage debout, représenté à la limite du hors-cadre. Il s'agit d'une figure que le peintre a judicieusement placée là afin d'engendrer, dans la durée de l'acte de perception, un phénomène d'apparition figurale. De même, apercevons-nous un volatile posé sur la rambarde, juste à côté, qui ne se révèle à la conscience qu'après-coup... Par ces phénomènes « d'épiphany/aphanasis », Bonnard détourne le regard de l'observateur vers la périphérie de l'image et cherche à éviter que ce dernier focalise son attention au centre du tableau. Subtils et excentrés, ces événements épiphaniques picturaux viennent mettre du jeu dans le regard : l'apparition soudaine de ces figures sur la surface peinte qui, jusque là étaient restées invisibles ou enfouies dans la matière colorée, nous fait prendre conscience de notre position privilégiée d'observateur présent dans « l'en-face » de l'œuvre, dans cet entour réel où nous évoluons physiquement et d'où nous voyons la peinture. Bonnard déplace, dans le cours de la perception, l'attention du spectateur, du centre de l'image vers les bords du tableau, donnant une importance égale à toutes les surfaces constitutives de l'image. Là se noue du visible et du lisible. Là, s'offre au regard l'imprévisible, émerge l'inattendu. La peinture affirme son caractère suggestif par lequel la figure se définit dans un surgissement après-coup : « Bonnard nous fait voir que la conscience est faite d'un flot de perceptions fortuites, mais il nous montre aussi que le principal sujet pour un peintre doit être la surface qui, comme il le dit, « a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets »<sup>22</sup>.

Suggérons aussi que ces épiphanies figurales autorisent une structuration de l'espace par le fait même qu'elles favorisent la perception de l'ordonnancement des plans en profondeur. A ce titre, elles conduisent singulièrement notre regard dans « l'épaisseur » de l'image tout autant que

---

<sup>22</sup> Sarah Whitfield. « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Paris, La renaissance du livre. Coll. Référence, 1998, p 14 : cite dans les « *notes de Bonnard* » in *Bonnard*, catalogue de rétrospective, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, 1984, p 191

sur sa surface : nous sondons visuellement le proche et le lointain, le devant et l'arrière, le centre et la périphérie, le haut et le bas... Une peinture comme « La terrasse à Verdon » de 1928 nous permet d'observer la manière avec laquelle les figures épiphaniques participent explicitement de la structure compositionnelle de l'œuvre. Tout d'abord, l'apparition soudaine du personnage sur la gauche, puis du perroquet juste à côté, nous amène à focaliser notre attention sur cette partie de l'image. Nous constituons mentalement l'espace profond de la terrasse limitée par la balustrade. Nous en venons à repérer les indices révélant la présence de la table à l'avant-plan et attachons notre regard à la description des éléments formels qui bornent ou composent la totalité de cet espace représenté au premier plan : le personnage vêtu de jaune à la limite du hors-cadre sur la gauche, la rambarde de bois où déambule le volatile, la table dont on ne voit pas les piètements, un buisson, la silhouette de Marthe au chapeau et la margelle de ciment qui termine le sol de la terrasse dans le coin inférieur droit du tableau. Nous constatons que la figure humaine excentrée sur le bord gauche de l'image regarde vers l'arrière-plan alors que la femme du peintre est vue de face et semble venir vers nous : tandis que le personnage de dos nous invite à pénétrer dans les lointains, le visage de Marthe nous interpelle et nous suggère l'existence d'un espace situé entre elle et le plan d'appui de l'image... le tissu des distances spatiales semble se dilater et la concaténation des motifs colorés campant à la surface même de la toile mue en un écheveau de configurations figurales se succédant dans le champ perçu en profondeur.

Nous recevons simultanément une pluralité d'informations visuelles et chromatiques contradictoires qui nous obligent à penser la structure spatiale de l'œuvre selon des choix qui incombent à nos facultés de perception : soit nous reconstruisons mentalement un espace tridimensionnel, soit nous appréhendons des constituants plastiques à la surface même de la toile, soit nous nous livrons à un va-et-vient incessant qui nous fait saisir la nature particulière de cet objet pictural réel. « Nous sommes, sur ses pas [de Bonnard], dans l'ère de la disparition du point de vue unique, de la source de lumière unique [...] Le chemin est tracé ; il vient de la sensation, va au raisonnement » et ainsi la peinture peut-elle privilégier « le plaisir de la chose peinte avant celui de l'apparence conquise »<sup>23</sup>...

### **2.2.2- Le tub ou la table : une assise redressée au premier plan...**

Abordons à présent un autre aspect caractéristique des compositions matures de Bonnard. Ce dernier aimait à construire un tableau autour d'un « espace vide »<sup>24</sup>, nous dit Sarah Whitfield. Il aménageait souvent au premier plan, une zone de couleur claire qui figurait une table au plan totalement redressé, autour de laquelle s'ordonnait l'espace de l'œuvre :

---

<sup>23</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985 p 86

<sup>24</sup> Sarah Whitfield et John Elderfield, *Bonnard*, Paris, La renaissance du livre. Coll. Référence, 1998, p 13

« pour commencer, il faut toujours qu'il y ait un vide au milieu »<sup>25</sup> écrit Bonnard. Cette table a la particularité d'occuper une part non négligeable de la surface basse du tableau et s'étend tout particulièrement le long de la sécante formant le bord inférieur de l'image. C'est ce que nous pouvons observer dans un nombre considérable de peintures représentant des intérieurs de cuisine ou de salle à manger telles « Les poires ou Déjeuner au Grand-Lemps » de 1899 et « La salle à manger sur le jardin (Arcachon) »<sup>26</sup> 1931-32. C'est autour de cette table dont l'assise est rabattue jusqu'à paraître parallèle au plan d'appui de l'image, que s'organise l'agencement complexe des figures et des éléments formels constituant l'armature de l'œuvre (fenêtre, porte, carrelage du sol, rambardes, mobilier, mur de refend...). C'est aussi à partir de « ce vide central »<sup>27</sup> que se structure un espace pouvant allusivement renvoyer à une profondeur de champ... Il y a donc encore une fois ici, une perception pervertie, ou du moins ambiguë, de l'espace plastique : par cet artifice compositionnel, Bonnard implique une perspective en surplomb qui vient embrasser le socle frontal de la table alors même que l'entour plastique, sur la périphérie et sur l'arrière-plan, autorise une reconstruction mentale d'une profondeur de champ selon des plans relativement déterminés. C'est ainsi que nous parvenons à concilier, dans « Le poires ou Déjeuner au Grand-Lemps » de 1899 une vision toute à la fois profonde et suggestive alors même que nous appréhendons la plage de couleur claire qui figure la table comme un plan fortement redressé à la surface de la toile. Cet artifice structurel devient « aussi caractéristique qu'une signature »<sup>28</sup> nous dit Sarah Whitfield et permet d'ancrer l'image au plan de représentation du tableau tout autant qu'à son bord inférieur, induisant alors une plus grande impression de proximité des avant-plans. Si la table rabattue joue ce rôle, il en va de même pour d'autres éléments formels tel le tub redressé verticalement dans « Le cabinet de toilette au canapé rose » de 1908 ou dans « Baignoire, harmonie bleue »<sup>29</sup> de 1917. Ces éléments formels constituent en quelque sorte une assise visuelle de premier plan essentielle à la structure spatiale de l'œuvre : ils rendent efficiente la planéité de la surface peinte sans, pour autant, annihiler une suggestion certaine de la profondeur de champ perçue grâce au traitement pictural du reste de l'image. Mieux encore, leur redressement à la verticale selon un

---

<sup>25</sup> Cité par Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, catalogue de la rétrospective, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, 1984, p 32, repris par Sarah Whitfield, « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Paris, La renaissance du livre. Coll. Référence, 1998, p 13 mais aussi par Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 164

<sup>26</sup> Voir Fiches Bonnard N° 20, 23, 31 et 33 pages 549, 554, 556 et 591 : « Salle à manger à la campagne » de 1913, « Salle à manger, Vernon » de 1925-27, « Grande salle à manger sur le jardin » de 1934, « Nature morte devant la fenêtre » de 1931, « La salle à manger sur le jardin (Arcachon) » de 1931-32

<sup>27</sup> Sarah Whitfield, « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Paris, La renaissance du livre. Coll. Référence, 1998, p 13 et 14

<sup>28</sup> Sarah Whitfield, Op cit, p 13

<sup>29</sup> Voir Fiches Bonnard N°20 et 30 pages 549 et 555

plan parallèle à la surface du tableau induit un inéluctable sentiment de proximité des avant-plans qui contraste avec une imprévisibilité des entours suggérés, peu ou prou, en profondeur. Ces éléments figuratifs constituent donc, nous l'avons dit précédemment, « un vide central ». Mais il nous faut préciser que nous n'entendons par « vide », non pas une vacance de l'image, un trou ou un manque mais bien d'avantage, un élément structurel servant à la stabilisation de la composition plastique. En ce sens, nous accorderons notre pensée à celles de Georges Roque et de Sarah Withfield<sup>30</sup> qui considèrent que cet « espace vide » confère au dispositif spatial des œuvres de Bonnard, en sa partie inférieure, un poids de surface et un « silence » chromatique œuvrant à la stabilité visuelle de l'image. Nous dirons pour notre part qu'un tel artifice n'est pas sans rappeler ces masses de grands clairs qu'on nommait au XVIII<sup>e</sup> siècle, des « Repos »<sup>31</sup>. Certes le travail de Bonnard, du fait même de son approche chromatique, ne réfère en rien au jeu du clair-obscur propre aux peintures du siècle des lumières. Toutefois, il est indéniable que le plan rabattu de la table sur laquelle, judicieusement, sont distribués à l'économie quelques objets, présente une surface de « grand silence »<sup>32</sup> qui permet à l'œil de ne pas se perdre dans le foisonnement chromatique des diverses surfaces peintes. On remarque systématiquement, chez Bonnard, que la couleur qui recouvre uniformément ce type d'élément structurel est plus claire que les tonalités de second plan. En cela, elle forme une masse de « grands clairs qui empêche que la vue ne se fatigue par une continuité d'objets trop pétillants ou trop obscurs »<sup>33</sup>. Elle constitue une respiration à partir de quoi peuvent être appréhendés plus facilement la pluralité des figures éparées sur l'épiderme plastique et les différents plans constituant l'espace pictural profond. Ainsi, pour l'œil, cette table rabattue constitue-t-elle simultanément un « repos » ordonnant la composition en la rendant plus lisible mais aussi un point d'ancrage, un repère visuel à partir de quoi se déploient les distances spatiales de l'image perçue en profondeur et les figures distribuées elles-mêmes sur toute la surface peinte.

---

<sup>30</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 164 et Sarah Whitfield, Op cit, p 13

<sup>31</sup> Remarque : Nous employons ici le terme « Repos » dans une acception qui renvoie à la définition qu'en donne L'Encyclopédie, au siècle des lumières: « [En peinture], c'est le contraste des clairs opposés aux bruns et alternativement des bruns opposés aux clairs. Ces masses de grands clairs et de grandes ombres s'appellent « Repos », parce qu'en effet elles empêchent que la vue ne se fatigue par une continuité d'objets trop pétillants ou trop obscurs » (ENC, XIV, (1765), 140 a)... On trouvera les fondements de cette définition dans les « *Cours de peinture par principes* » (1708) de Roger de Piles, au chapitre « *Clair-Obscur* » : « [Pour] plaire à l'œil, il faut le fixer par un groupe dominant qui, par le moyen des repos que cause l'étendue de ses lumières et de ses ombres, n'empêche pas l'effet des autres groupes, ou objets subordonnés ; car si les objets sont dispersés, l'œil ne sait auquel s'adresser d'abord, non plus que l'oreille au discours de plusieurs personnes qui parleraient tout à la fois » In Roger de Piles, « *Du clair-obscur* », *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1989, p 186.

<sup>32</sup> Roger de Piles, « *Du clair-obscur* », *Cours de peinture par principes* (1708), Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1989, p184

<sup>33</sup> Ibidem



Il y a donc, dans la manière de composer de Bonnard, une réelle tendance à ordonnancer ses surfaces selon un « vide central »<sup>34</sup>, ou, pour être plus précis, selon un pan coloré servant à la fois de repos et d'ancrage visuel, qui est très souvent assumé par une table ; l'assise de celle-ci apparaissant très nettement redressé à la verticale se trouve ainsi parallèle au plan de représentation du tableau. Sur cette surface de table, l'artiste dispose irrémédiablement un certain nombre de fruits et d'objets qui, à leur tour, rendent compte de points de vue perspectifs divergents : c'est le cas, par exemple, de la « Grande salle à manger sur le jardin » de 1934-35 dont la table rabattue est constituée d'une nappe de tons rose-violacé sur laquelle sont distribués des saladiers, des sucriers et autres couverts. Tous ces objets sont représentés selon des points de vue divergents. Nous observons aussi cela dans « La salle à manger, Vernon »<sup>35</sup> de 1925-27 où la corbeille de fruits, au centre de la nappe, est vue selon une perspective en surplomb alors que la carafe, sur la droite, est nettement dessinée de profil. La distribution sur le plan des différents objets sert précisément à conduire le regard et à produire une ponctuation qui vient souligner les points de force de la composition, établissant alors un dialogue permanent entre les divers éléments constituant l'image : ainsi voyons-nous, ces quelques figues dans une assiette et ce livre audacieusement disposé à plat et de façon oblique, qui s'inscrivent juste à l'aplomb du ventail de la porte vitrée, facilitant le passage au second plan. Nous retrouvons aussi cela dans la version de 1913 intitulée : « Salle à manger à la campagne ». Là encore, les objets sont distribués de telle sorte qu'ils guident le regard et concentrent l'attention du spectateur sur un endroit précis, ponctuant d'une part le nœud de force que constitue l'intersection entre les verticales de la chaise brune et du ventail de porte avec la ligne courbe de la nappe bleu clair et d'autre part, le lieu où va apparaître subrepticement la silhouette d'un chat.

Nous voyons combien ce pan de table rabattu, revêt une importance capitale dans la structure même de la composition. Se constituant en respiration ou en repos, il a tout d'abord une fonction lumineuse. C'est ce que nous observons dans « Les poires ou déjeuner au Grand-Lemps » de 1899 où la blancheur de la nappe, dans un premier temps, attire l'œil et constitue une assise lumineuse à partir de laquelle toutes les autres figures s'ordonnent dans l'espace pictural. Du coup, « ce qui attire d'abord l'attention, ce sont les objets, savamment éparpillés sur la table, et ce n'est que dans un deuxième temps que le regard se porte sur les personnes »<sup>36</sup>. Elle a aussi une fonction distributive par le fait même qu'elle permet d'agencer chaque élément formel représenté en fonction de la ligne courbe qui fonde sa limite. Les éléments de l'architecture intérieure tout autant que les silhouettes humaines se trouvent dès lors rejetées à la périphérie de l'image, voire dans les limites du hors-cadre. Subvertissant ainsi la hiérarchie « Centre/Périphérie », le peintre inverse le rapport de force

---

<sup>34</sup> Sarah Whitfield, « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Tournai, La renaissance du livre. Coll. Référence, 1998, p 13

<sup>35</sup> Voir Fiche Bonnard N° 33 page 556

<sup>36</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 164

traditionnellement établi entre le sujet central et l'entour. Il bouscule la hiérarchie des genres picturaux. Les figures humaines distribuées tout autour d'une table centrale recouverte d'objets épars, ne s'affirment plus comme le sujet principal de la peinture. De même le traitement pictural de chacun des objets équivaut celui accordé aux personnages peints, rendant compte de cet « insolent principe d'égalité », dont parle Jean Cassou ; principe d'égalité selon lequel « un compotier vaut un visage »<sup>37</sup>. La composition est ainsi organisée autour d'une corbeille de poires disposée à l'avant-plan, sur l'axe médian vertical du tableau, en sa limite inférieure. Cette corbeille revêt des couleurs vives qui tranchent considérablement avec la nappe claire de la table. Quelques mets et assiettes de fruits aux couleurs soutenues occupent le centre de l'image et s'inscrivent verticalement dans le prolongement des poires visibles à l'avant-plan. Le regard du spectateur est attiré par ce groupement d'objets familiers savamment distribués et isolés sur la surface blanche de la nappe. Il est conduit jusqu'à la figure féminine campant juste à l'extrémité de la table, dans le fond. Ainsi l'œil peut-il passer de l'avant-plan à l'arrière-plan, du plus proche au plus distant... ainsi peut-il de se déployer de la surface plane de la table vers les entours périphériques, du bas vers le haut.

Mais cette table, nous l'avons vu, a aussi une fonction structurale dans le sens où le redressement de son plan implique une perception de la peinture en sa qualité de surface. Ainsi devient-elle un jalon visuel, un repère spatial à partir duquel le spectateur peut reconstruire mentalement la profondeur de champ qui advient essentiellement par l'entremise d'un traitement chromatique singulier. Par cette surface rabattue, le peintre évite de trop creuser l'espace représenté et impose une perception tridimensionnelle de la scène qui n'emprunte rien aux principes perspectifs de la « veduta », de la « fenêtre ouverte sur »... C'est en effet ce que Bonnard confiera à Lisa Hahnloser en expliquant « qu'il ne faut pas faire de trou comme l'ont fait les italiens avec leur perspective. Un tableau c'est une table comme Cézanne nous la dit. Tout se ramène à la table »<sup>38</sup>...

A ce sujet, et avant de poursuivre notre réflexion, nous souhaiterions apporter ici quelques précisions, afin d'éviter d'entendre les paroles proférées par l'artiste selon une excessive inclinaison sémantique qui pourrait nous laisser croire que Bonnard a souhaité se détacher intégralement des contingences d'une suggestion tridimensionnelle de l'espace. Certes la peinture du coloriste français met en exergue une planéité de la surface et une frontalité chromatique patente mais en aucun cas elle n'évince la suggestion d'un espace perçu en profondeur... Si « table » il y a, il faut, comme pour Cézanne, en atténuer quelque peu la portée sémantique et ne pas vouloir impérativement donner à ce terme une acception qui lui octroierait une forme de radicalité annihilant toutes solutions picturales autres que bidimensionnelles. Nous croyons, que la finalité de la démarche artistique de Bonnard ne réside pas exclusivement dans un questionnement de la peinture-peinture et de son corollaire, la surface plane. Nous

---

<sup>37</sup> Jean Cassou, « *Le lyrisme de Bonnard* », *Formes*, N°9, Novembre 1930, p 4 et 5

<sup>38</sup> *Pierre Bonnard* cité par Lisa Hahnloser in *Beaux-Arts magazine*, hors série, Coll. « Les grandes expositions, Paris, 1984, p 41

considérons qu'à partir de ses fondements formalistes référents à la « Tabula », Bonnard questionne plus encore des enjeux liés à la perception même de l'objet pictural. Il tend à mettre en exergue sa nature plurielle, complexe et ambiguë de surface plane recouverte de couleur, d'image figurant un espace illusionniste et d'objet concret. Bref, si nous sommes profondément convaincus des aspirations du peintre pour l'esthétique décorative Nabi (aspiration qui furent, bien entendu, plus affirmées durant sa jeunesse), nous ne pouvons nous résoudre à penser que la finalité de l'œuvre mature de Bonnard ait pu se réduire à une recherche picturale encline à une quelconque radicalité de la surface, telle qu'elle a pu être exprimée par les prédicats théoriques des Nabis. Par conséquent, nous ne partageons qu'à moitié les propos de Georges Roque, en page 165 de son éclairante recherche sur la stratégie picturale de Bonnard: « C'est donc parce que le tableau *est* une table que celle-ci structure le tableau, non seulement dans le sens distributif de la composition, mais plus profondément, parce qu'il s'agit d'affirmer le tableau comme tableau, la surface comme surface, conformément à l'esthétique décorative nabi »<sup>39</sup>. Nous souhaitons faire la part des choses et reconsidérer le supposé rôle de « table » du tableau en remarquant simplement que, dans la « Salle à manger à la campagne » de 1913, comme dans la « Salle à manger, Vernon » de 1925-27 ou même la « Salle à manger sur le jardin (Arcachon) »<sup>40</sup> de 1931-32, la représentation au premier plan d'une table redressée constitue bien un plan rabattu qui forme un pan coloré vertical stabilisant et ancrant l'image à sa base. Nous constatons en effet que cette surface « verticalise » l'espace pictural sans toutefois anéantir totalement les inducteurs de la profondeur de champ tels les rapports d'échelle, les occultations figurales, les plans frontaux induisant une profondeur de champ par le seul rapport chromatique...Bref, la table a bien ici une fonction structurante parce qu'elle implique une autre approche, non perspectiviste ou Renaissance, de l'espace tridimensionnel. Par son entremise, l'artiste évite de « faire un trou comme l'ont fait les italiens avec leur perspective » et le tableau alors peut renvoyer à « la table, comme Cézanne nous l'a dit ». En cela, nous partageons le point de vue de Roque lorsque ce dernier écrit : « c'est donc parce que le tableau est une table que celle-ci structure le tableau, non seulement dans le sens distributif de la composition, mais plus profondément, parce qu'il s'agit d'affirmer le tableau comme tableau » ; et en effet, ce dernier est alors entendu en une acception qui renvoie foncièrement à l'objet pictural réel : artefact artistique et esthétique doué d'autonomie par laquelle il se révèle simultanément à la conscience en ses qualités de représentation figurée d'un espace profond et en tant qu'objet concret physiquement appréhendable affirmant la matérialité ou la littéralité de sa surface peinte.

Notre point de vue diffère quelque peu de celui de Georges Roque en ce sens que nous ne percevons pas l'effort du peintre (du moins après sa période Nabi) à vouloir imposer de façon irrévocable une perception de sa peinture totalement assujettie à la surface de la toile et donc évacuant toutes vellétés de vision en profondeur. En somme, notre avis est que si, en effet,

---

<sup>39</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 165-166

<sup>40</sup> Voir Fiches Bonnard N°23 et 33 pages 556 et 591

la table joue un rôle structurant dans la composition c'est parce qu'elle privilégie une perception duelle du tableau qui n'impose pas, mais seulement oriente, une première visée perceptive de la littéralité et de la verticalité du support peint. Ainsi émettons-nous des réserves lorsque Georges Roque laisse entendre que « la table structure le tableau [...] parce qu'il s'agit d'affirmer [...] la surface comme surface, conformément à l'esthétique Nabi ». S'il y a une part de vérité dans ce propos, les sous-entendus peuvent prêter à confusion et s'avérer réducteurs d'un point de vue du sens de l'œuvre : ce que la table rabattue vient accuser, ce n'est pas spécifiquement la surface totale du tableau mais uniquement la zone qu'elle occupe. Elle semble bien davantage mettre en avant la verticalité patente de la toile peinte plutôt que d'imposer une planéité globale à l'artefact : elle affirme un premier plan vertical parallèle au plan d'appui de l'image et ancre la composition sur la base inférieure du tableau. Pour autant, elle n'induit pas une perception unique de « la surface comme surface » et même tend à favoriser un creusement des distances spatiales entre le premier plan et le second plan ... C'est d'ailleurs ce que nous pouvons constater dans les trois œuvres sur lesquelles nous nous penchons actuellement : dans la « Salle à manger à la campagne » de 1913 et la « Salle à manger, Vernon » de 1925-27, Bonnard introduit une succincte construction perspective, sur le bord droit, qui accentue l'impression d'un espace perçu en profondeur. Des fuyantes viennent signifier les arêtes de la fenêtre et permettent au spectateur de reconstruire mentalement l'espace tridimensionnel. Dans la « Salle à manger sur le jardin (Arcachon) » de 1931-32, la vue de la fenêtre est véritablement frontale mais des lignes obliques convergentes qui dessinent les bords latéraux de la table, induisent une impression de profondeur perspective efficiente. Celle-ci est prégnante bien qu'elle s'avère contrecarrée par le redressement des ombres sur la table et par les points de vue plongeant déterminant l'aspect plat de certains objets. Par ces divers stratagèmes compositionnels l'artiste parvient à générer, dans le regard, l'impression que ces figures situées au premier plan se rapprochent considérablement de l'œil. Ce sentiment de proximité ne fait qu'ajouter au doute qui habite l'observateur quant à la nature même de l'objet pictural qu'il perçoit... Nous insistons : ce qui se joue chez Bonnard est de l'ordre de l'indécision perceptive à partir de quoi l'objet pictural réel se révèle simultanément en sa qualité d'image figurative représentant un espace profond et en tant qu'objet concret dont la spécificité plastique réside dans la planéité de sa surface.

Proposer un artifice pictural qui transformerait du tout au tout la perception du tableau en une surface plane affirmant exclusivement la littéralité de son support rendrait caduque toute compréhension de l'objet pictural réel tel que nous le définissons. En effet, ce dernier ne pouvant pas satisfaire à une perception plurielle et ambiguë de l'espace pictural, n'impliquerait donc pas de la conscience qu'elle se tienne éveillée à toutes réalités perceptives ; réalités par lesquelles le tableau devient un objet plastique concret pourvu d'autonomie qui peut être appréhendé simultanément pour ce qu'il représente et pour ce qu'il est. En d'autres termes, il n'obligerait pas le regardeur à le percevoir tout à la fois en ses qualités de représentation figurée d'un espace en profondeur, en tant que surface plane recouverte de



couleurs en un certain ordre assemblées ou comme un objet plat accroché au mur et physiquement appréhendable.

### 2.2.3- Le miroir et la glace : mêler des espaces impossibles...

Si la table redressée au premier plan constitue un des éléments emblématiques de la peinture de Pierre Bonnard, si elle caractérise un aspect de la structure spatiale des intérieurs peints par l'artiste, elle n'est pas, cependant, le seul argument compositionnel qui lui permet d'ordonner l'espace dans le champ en profondeur. D'autres éléments formels et structurels y participent : La porte ou la fenêtre, le miroir et quelques objets « éminemment paradoxaux »<sup>41</sup> tels le lustre, la lampe ou le paravent.

Intéressons-nous tout d'abord aux miroirs et autres glaces si souvent figurées dans les intérieurs et les nus du peintre du Cannel. Quelles sont les raisons qui amènent Bonnard à représenter dans ses compositions picturales de telles surfaces réfléchies ?

Nous aurions tendance à répondre spontanément que, de toute évidence, le miroir est un artefact communément présent dans les intérieurs des maisons modernes et qu'à ce titre, c'est donc tout naturellement que le peintre, qui référerait sa production picturale à son proche environnement, en vint à le représenter dans ses œuvres. C'était, pour ainsi dire, dans l'ordre des choses du fait même que l'artiste aimait à dépeindre des scènes intimes et familières, qu'il s'attachait à transposer sur la toile, de mémoire et par les moyens de la couleur, des moments de vie quotidienne « croqués sur le vif ». Sa peinture, en somme témoignait du regard qu'il posait sur les lieux et les gens qui l'entouraient<sup>42</sup>. Cependant, si le motif du miroir réfléchissant des personnages et des portions d'espace semble pour le moins normal au regard des thèmes et des aspirations qui commandaient à la réalisation picturale, il nous faut considérer que ces figures se sont très rapidement transformées en éléments de composition iconographique indispensables à l'élaboration de la structure spatiale de l'image peinte. Elles ont pénétré le champ sémantique d'un nombre considérable de ses œuvres et apporté à l'ordonnement des surfaces et des espaces représentés des solutions tout aussi radicales que sophistiquées.

En effet, le miroir, par son caractère réfléchissant, génère deux espaces distincts et inversés qui s'interpénètrent, se fondent et constituent par la complexité des points de vue qu'ils donnent à voir, un moyen efficace de désarticuler les hiérarchies en restituant de face le dos des figures. De même, il contredit la perception du tissu spatial en rendant visible une part de l'espace situé habituellement hors du champ de vision qu'embrasse le

---

<sup>41</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 167

<sup>42</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 231 à 266 du livre 1, où nous analysons la façon avec laquelle Bonnard captait la réalité quotidienne pour ensuite la transposer en peinture.

regard du spectateur. C'est ce que nous pouvons observer dans le « Bouquet et coquelicots »<sup>43</sup> de 1918 qui rend compte simultanément d'un champ visuel effectivement pénétré par le regard et d'une portion d'espace réfléchi à laquelle, sans la présence du miroir, l'œil ne pourrait avoir accès : on aperçoit dans la glace le reflet de l'arrière du vase de fleurs qui constitue la face cachée de l'objet lorsque l'œil l'appréhende visuellement du point de vue adopté par le peintre. Mais aussi par ce stratagème réflexif est rendue visible une partie du lieu situé hors cadre, à l'extérieur du champ balayé effectivement par le regard. Par l'entremise de cet artifice et de son effet de réflexion des formes et des couleurs, le regardeur est conduit à embrasser simultanément les multiples facettes de la représentation figurale. Le miroir constitue alors le moyen par excellence de s'enfoncer derrière le plan de représentation dans un espace profond illusoire qui contrecarre une perception de l'œuvre comme relevant uniquement de la planéité de sa surface peinte. On peut concevoir que « le miroir ajoute à l'intimité en montrant la pièce fermée. Il nous enferme », explique Raymond Cogniat, « entre ce qui est devant et ce qui est derrière. Mais pour cela il ouvre le mur où il est placé ; ainsi établit-il un prolongement...il ajoute à l'imprévu, ranime des lumières, modifie les proportions, inverse les objets, crée l'insolite et provoque l'étonnement »<sup>44</sup>.

Le « Bouquet et coquelicots » de 1918, en est un exemple flagrant. Dans cette peinture, le miroir occupe plus du quart de la surface peinte, en son coin supérieur gauche, et devient l'outil par lequel l'artiste parvient manifestement à induire l'illusion d'un espace tout aussi profond qu'ambigu : le reflet du vase de fleurs apparaissant sur son assise claire génère une profondeur de champ considérable alors même qu'il n'est qu'illusion optique, qu'image illusoire campant sur la surface d'un miroir posé frontalement contre le mur, derrière le bouquet. Cet effet de réflexion figurale donne l'impression d'un creusement de l'espace et d'une dilatation du tissu des distances spatiales vers l'arrière-plan qui ne correspond en rien à la réalité structurelle de la pièce représentée par le peintre. En d'autres termes, ce qui nous est donné de voir représente pour l'essentiel un vase de fleurs et des livres posés sur une commode et dont l'image est reflétée dans une glace accrochée au mur, juste derrière ...

Bonnard use d'un stratagème scopique des plus efficaces pour troubler le regard : par l'intégration dans sa composition d'un objet dont la surface est réfléchissante, il crée les conditions d'une subtile conjugaison de la vision directe et indirecte d'un vase de fleurs posé sur l'assise d'un meuble. C'est donc une vision duelle à laquelle le peintre s'attache ici ; vision qu'il souhaite unifier en transposant picturalement un même modèle selon des points de vue diamétralement opposés mais aussi selon sa double nature d'image réfléchie et d'objet de représentation. Bonnard parvient ainsi à amalgamer sur la toile, par des moyens chromatiques et compositionnels très judicieux, une double visée perceptive qui opère à la fois sur les objets réels et sur leur reflet à la surface d'un miroir. Le tableau devient donc

---

<sup>43</sup> Voir Fiche Bonnard N°27 page 593

<sup>44</sup> Antoine Terrasse. *Pierre Bonnard*, Paris, NRF. Gallimard. 1967, p 80

simultanément la représentation d'un espace profond dans lequel sont agencés les modèles concrets et la représentation d'un espace réfléchi par la surface d'un miroir restituant l'illusion même des objets réels.

Ainsi, par le fait que le miroir permet de ramener l'espace profond du monde visible à la superficie de sa surface réfléchissante, il offre au peintre la possibilité d'interroger les modalités de perception plurielle d'un objet selon que ce dernier se donne en tant que physiquement présent dans le champ de vision ou se découvre en son état d'image illusionniste réfléchi. C'est ce que nous observons dans le « Nu à contre jour ou l'eau de cologne »<sup>45</sup> de 1908 où le miroir, sur le coin supérieur gauche, restitue l'image d'une portion d'espace profond qui n'est autre que l'entour dans lequel évolue le personnage féminin représenté au centre de la peinture. Le reflet sur la glace renvoie l'image d'une chaise hors du champ de vision du spectateur ainsi que le détail du corps nu du modèle. De même, dans « Le cabinet de toilette » de 1907, dans « La glace du cabinet de toilette » de 1908 et dans « Table de toilette ou miroir »<sup>46</sup> de 1913 l'artiste use de ce même stratagème iconographique et compositionnel par lequel une part de la représentation picturale réfère à l'espace réel alors qu'une autre renvoie à l'image réfléchi de ce dit espace réel. Ainsi, le miroir devient-il pour Bonnard un modèle et un outil « qui permet, disjoncteur, de briser la continuité perspective, joncteur, d'articuler l'un à l'autre deux espaces impossibles. Il fait pénétrer dans le devant de la vue ce qui est au-dessus ou au-dessous ; il bouleverse les étiages et les hiérarchies »<sup>47</sup>.

Plus radical encore, la manière avec laquelle Bonnard compose son « Effet de glace, le tub » de 1909 et « La cheminée »<sup>48</sup> de 1916. Dans ces deux réalisations picturales, le tableau et le miroir se recouvrent. Dans l'une comme dans l'autre l'artiste oppose un premier plan décrivant quelques objets posés sur un haut de cheminée ou sur une commode au reflet dans la glace qui porte la charge descriptive de l'image. Cependant, si le miroir de « La cheminée » est représenté selon un point de vue légèrement en contre plongée et de face, il est peint de biais et en plongée dans « L'effet de glace, le tub ». Ainsi, la première œuvre apparaît-elle plus frontale, rendant visible un nu de face dans une profondeur de champ restreinte alors que la seconde ouvre la perspective à gauche et coupe le nu féminin. Dans les deux cas, nous le voyons bien, les images réfléchies par les miroirs offrent l'opportunité d'un agrandissement du champ spatial représenté et autorise une hardiesse sans pareille quant à la composition : le miroir devient un élément structurel qui permet à l'artiste de produire des fictions d'espace. Ces dernières ont cela de commun qu'elles entraînent systématiquement chez le regardeur un doute quant à leur nature profonde : le spectateur est en quelque sorte déstabilisé par ce qu'il voit du fait même qu'il doit assimiler une très grande partie de l'œuvre à la représentation d'un espace réfléchi apparaissant à la surface d'un miroir. Il est contraint à faire mentalement la

---

<sup>45</sup> Voir Fiche Bonnard N° 20 page 549

<sup>46</sup> Voir Fiche Bonnard N°19 page 548

<sup>47</sup> Jean Clair. « *Les aventures du nerf optique* ». *Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 25

<sup>48</sup> Voir Fiches Bonnard N°19,26 et 27 pages 548, 592 et 593

distinction entre ce qui, dans l'œuvre, réfère aux objets réels ayant servi de modèles et ce qui renvoie à leur reflet dans la glace. C'est ce qui peut être observé dans une composition picturale aussi élaborée que « La cheminée » de 1916. La surface est agencée de telle sorte que le tableau et le miroir se recouvrent mutuellement, s'amalgament l'un l'autre. Seuls le cadre partiellement coupé du miroir et quelques objets disposés devant sur le dessus d'une cheminée drapée réfèrent à des éléments formels perçus selon les modalités d'une vision directe. La plus grande partie de la surface peinte qui s'étend latéralement dans les deux tiers hauts du tableau, entre les bords sectionnés du cadre enserrant la glace, constitue une transcription picturale d'une fiction d'espace. Il s'agit simplement du reflet observable à la surface d'un miroir que le peintre s'est attaché à reconstruire par les seuls moyens de la couleur. On y distingue le buste nu du modèle vivant qui se détache d'un arrière-plan constitué d'un mur recouvert d'une grande toile peinte au format très allongé. Cette dernière représente un nu de ton rouge-orangé qui s'inscrit légèrement dans le hors-cadre : le haut de la toile figurée dans le miroir est coupé et ses bords latéraux et inférieur participent d'un ordonnancement général des surfaces peintes selon une orthogonalité franche. L'œuvre est structurée par un réseau de lignes verticales et horizontales qui, d'une part, ouvre l'image vers le haut et permet d'accentuer l'impression d'une timide contreplongée et d'autre part, impose une vue frontale de l'espace suggéré en profondeur, dans le reflet de la glace. Mieux encore : on aperçoit, à droite du nu féminin, une petite surface peinte qui s'avère le dos de Renée Monchaty aperçu sur la surface d'un autre miroir disposé derrière elle. Par ce dispositif focal Bonnard crée un va-et-vient visuel incessant entre les divers plans qui constituent l'image peinte. En plaçant ainsi deux miroirs se faisant face, il génère visuellement des points de vue contradictoires. De même, faisant en sorte d'introduire dans le reflet de la glace l'image fictive d'un tableau accroché au mur, il induit chez le spectateur une appréhension toute singulière de l'œuvre peinte : il l'amène à discerner mentalement les éléments formels qui réfèrent à l'apparence de choses reflétées et ceux qui constituent immanquablement la transcription picturale d'objets concrets préalablement observés par le peintre. Le nu allongé qui apparaît sur la glace est appréhendé par le spectateur comme le reflet, c'est à dire l'image illusionniste d'un tableau<sup>49</sup> réfléchi par la glace alors qu'il n'est en réalité qu'une surface constituée d'un derme plastique au même titre que le reste de l'œuvre. De même le reflet suggérant le dos du modèle nu est-il conceptuellement perçu, après-coup, comme un indice charnel réfléchi par le miroir, c'est-à-dire comme une illusion optique. Or, cette surface est avant tout de l'ordre de l'artifice chromatique : c'est une couche de couleurs posée sur le support de telle sorte qu'elle reproduise l'effet de réflexion d'un corps nu dans un miroir figuré à l'arrière. Bonnard joue ainsi sur le dynamisme de la perception visuelle. Il structure l'espace de la toile en positionnant de façon frontale une succession de plans contradictoires qui oblige l'observateur à un

---

<sup>49</sup> Remarque : précisons que ce nu allongé, représenté sur le mur à l'arrière de Renée Monchaty, est une peinture de Maurice Denis, peintre Nabi, qui fit longtemps partie de la collection personnelle de Pierre Bonnard.



mouvement perceptif pluriel<sup>50</sup>: sollicitant tout autant les fonctions centripètes et centrifuges de la perception il implique chez le regardeur une appréhension visuelle et une interprétation conceptuelle de l'espace profond tout autant que de ses reflets. Il agence les éléments formels de l'œuvre de façon à induire mentalement chez le spectateur une reconstruction du devant et du derrière des choses représentées, de l'avant et de l'arrière de l'image...Le dispositif compositionnel qu'élabore, ici, le peintre affole littéralement l'œil : il inverse les données spatiales et les hiérarchies de plan en montrant le devant à l'arrière, ou en plaçant précisément au centre du tableau un miroir qui rend compte du dos d'une femme présentement vue de face. Il conduit le regard successivement de l'avant-plan à l'arrière-plan supposé, du bas de la toile vers le haut par un jeu de lignes horizontales et verticales et implique des figures énigmatiques telle cette surface brun marron, à l'angle inférieur droit du grand miroir... Remarquons aussi que le miroir peut générer des phénomènes d'épiphanie figurale : c'est le cas ici avec ce second miroir qui n'apparaît pas comme tel au premier coup d'œil et se révèle tout d'un coup comme un objet réflecteur sur la surface duquel apparaît le dos du personnage féminin nu. On retrouve ce principe d'utilisation du miroir pour générer des phénomènes d'épiphasis/aphanasis, dans « La table de toilette au miroir »<sup>51</sup> de 1913 où la silhouette d'un homme nu (sans doute le peintre) apparaît subrepticement dans l'angle supérieur gauche du miroir.

En somme, Bonnard parvient à mêler délibérément dans ses transpositions picturales, des aspects du monde visible qui s'avèrent de nature profondément différente : entours réels et fictions d'espace qui s'interpénètrent et dialoguent, objets perçus concrètement ou reflétés qui s'amalgament, pouvant parfois susciter une épiphanie figurale après-coup... Bref, « le miroir s'émancipe parfois : de simple surface réfléchissante, il devient un facteur actif et structurant de la composition, un acteur qui enfreint les lois contraignantes de la ressemblance »<sup>52</sup>.

Mais cependant, si par son caractère réfléchissant, le miroir peut engendrer la perception d'espaces contradictoires qui se répondent en un dialogue complexe, il n'oblitére en rien, la perception de l'œuvre en sa qualité littérale de surface peinte. Si le miroir induit chez le spectateur une

---

<sup>50</sup> Remarque : à ce sujet, nous renvoyons notre lecteur aux pages... de cet ouvrage, où nous formulons un commentaire sur « le modèle conceptuel de la vision » développé par le psychologue Richard L. Gregory, qui met en exergue le fait que « les signaux centripètes en provenance des yeux et autres organes sensoriels, font l'objet d'un traitement physiologique et sont interprétés ou « lus » cognitivement par la connaissance de l'objet (centrifuge) et par des règles générales (latérales) [...] Les règles latérales (comme la perspective et les lois d'organisation de la gestalt) forment la syntaxe et la connaissance de l'objet, une sémantique implicite » In Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau, La psychologie de la vision*. Ed De Boeck Université 5<sup>ème</sup> édition. p 306. De même nous l'invitons à la lecture de l'annexe N°1 pages 1073 et 1074, où nous faisons figurer quelques exemples développés par Richard L. Gregory en page p 226 à 231 de son ouvrage  
Voir Fiche Documents divers N°24 page 486

<sup>51</sup> Voir Fiche Bonnard N°27 page 593

<sup>52</sup> Itzhak Goldberg. « *La promesse d'un passé antérieur* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Musée de Lodève, Paris, Somogy édition d'art, 2009, p 41

compréhension du champ perçu en profondeur, s'il implique la reconnaissance visuelle et conceptuelle de tout ce qui se joue d'un point de vue scopique dans le tissu des distances spatiales suggérées, il n'en révèle pas moins un chromatisme et une structure graphique prégnante à la surface même du tableau. S'il soumet le regard à « une sorte de loi flottante qui embrasse simultanément les multiples facettes de la représentation du monde »<sup>53</sup>, il appelle aussi à tenir compte des moyens plastiques qui ont permis sa représentation picturale... Ce que nous cherchons à dire, c'est que Bonnard est avant tout un peintre et donc que son œuvre réfère essentiellement à des enjeux plastiques inhérents à la couleur, la texture et la structure graphique. Par conséquent, si les qualités de surfaces réfléchissantes du miroir autorisent la spéculation quant au bien fondé de ce que l'on perçoit dans l'image peinte, il n'exclut pas que le traitement chromatique auquel l'artiste le soumet ne renvoie qu'à sa réalité de signe plastique ordonné à la surface de la toile.

Appuyons-nous sur l'analyse du « Bouquet et coquelicots »<sup>54</sup> de 1918 pour rendre plus explicite notre propos. Si nous parvenons à percevoir très facilement, dans cette peinture, la présence d'un miroir à l'arrière du bouquet de fleurs sauvages, c'est parce que nous remarquons sur la gauche de ce dernier, une surface de blanc et de bleu-violacé dont la forme est similaire à celle du vase dans lequel les coquelicots sont disposés. De plus, nous observons qu'en cette partie de l'œuvre, les couleurs vertes et rouges sont agencées de telle sorte que nous en venions à solliciter les voies centrifuges de la perception afin de parvenir à donner du sens à ce que notre œil capte : nous reconnaissons dans cette concaténation de couleurs et de formes, dans cet imbroglio de tons rouges et verts mêlés, une configuration figurale qui réfère subrepticement à un vase garni de marguerites et de coquelicots dont on aperçoit, à l'arrière, le reflet inversé dans la glace. Nous repérons aussi les moulures des montants qui forment le cadre du miroir et, dès lors, nous appréhendons tout naturellement le tableau pour ce qu'il représente: un vase de fleurs posé sur l'assise d'un meuble et dont on peut apercevoir le reflet dans la glace à l'arrière. Pour parvenir à un tel constat, nous avons fait appel à nos capacités perceptives imageantes tout autant qu'à notre connaissance des objets appréhendés visuellement dans le tableau... Nous considérons alors que ce qui nous est donné de voir est une représentation imagée d'un bouquet de fleurs se reflétant dans un miroir plutôt que de voir l'artefact artistique pour ce qu'il est en vérité : un ensemble de couleurs agencées sur une surface plane.

Pourtant, à y regarder de plus près, chacune des parties de l'œuvre a été traitée picturalement par Bonnard avec la même attention et « sans esprit de hiérarchie »<sup>55</sup>: la surface réfléchissante du miroir accuse une matité et une facture identique au reste de l'œuvre. La touche est uniformément brossée et confère à l'épiderme plastique une qualité chromatique et textuelle

---

<sup>53</sup> Maïthé Vallès-Bled, « Au-delà de la matérialité de la forme », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Musée de Lodève, Paris, Somogy édition d'art, 2009, p 24

<sup>54</sup> Voir Fiche Bonnard N°27 page 593

<sup>55</sup> Guy Amoureux, *Univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 111

impliquant de voir le tableau comme « une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc »<sup>56</sup> ... Il suffit par exemple d'isoler toute la surface constituant l'angle supérieur gauche du tableau en faisant en sorte de cacher le cadre du miroir<sup>57</sup> pour annihiler toute possibilité de saisir l'information chromatique comme participant du reflet sur la glace. De cette façon nous en venons à appréhender l'œuvre en tant qu'elle renvoie à son état de peinture: ce que nous voyons alors n'est plus qu'une surface de couleurs appliquées sur la toile de façon homogène, produisant une « étendue continue qui frissonne imperceptiblement, touche par touche, centimètre par centimètre »<sup>58</sup>. Nous n'avons plus conscience de l'existence du miroir représenté et nous comprenons que « peindre la partie autant que l'ensemble a toujours été une occupation essentielle de la peinture de Bonnard »<sup>59</sup>. De même, il nous suffit de porter notre regard sur le bord gauche du tableau pour repérer quelques menus détails formels et chromatiques qui semblent suggérer la présence d'un autre bouquet de fleurs représenté dans la limite du hors-cadre : dans le coin supérieur droit, on distingue quelques touches de verts et de violets qui courent le long de l'arête du tableau. On observe aussi une petite forme ovoïdale de ton rouge clair susceptible de rappeler la fleur d'une tulipe. Il y a donc, a priori, un second bouquet floral figuré dans l'œuvre mais cependant nous demeurons dans l'incapacité de déterminer si les informations visuelles captées par notre œil réfèrent à un feuillage disposé devant le miroir ou si ces taches de couleur constituent le reflet dans la glace...

Ainsi le miroir, non seulement, joue un rôle structurel d'agrandissement et d'agencement de l'espace pictural que les meilleurs commentateurs de l'œuvre de Bonnard ont très largement développé<sup>60</sup> mais il se révèle aussi un moyen efficace pour mettre du jeu dans le regard et générer un doute: « on ne sait plus ce qui est reflet et ce qui ne l'est point...encore une fois, on ne sait plus où se situer »<sup>61</sup>. Ainsi le miroir s'avère-t-il un « agent déstabilisateur »<sup>62</sup> des plus performants qui influe sur nos capacités perceptives et agit considérablement sur notre façon d'appréhender l'œuvre picturale : soit nous en découvrons les artifices plastiques engendrant dans

---

<sup>56</sup> Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Ed Scrépel, Coll. le peintre et l'homme, 1975 p 46

<sup>57</sup> Voir Fiche Bonnard N°27 page 593

<sup>58</sup> Picasso : propos recueillis par Françoise Gilot et C. Lake. *Vivre avec Picasso*. Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, Livre de poche, s.d. pp 338

<sup>59</sup> Guy Amoureux Op cit, p 118

<sup>60</sup> Remarque : nous renvoyons, à ce sujet, aux diverses analyses de Timothy Hyman (*Bonnard*. Paris, Ed. Thames et Hudson Sarl, 2000, pp 89 à 92), Sarah Whitfield (« *Fragment d'un même monde* », traduction Claude Salvi et Marc Farré, *Bonnard*, Tournai, Renaissance du Livre, 1998, p 16) et Jean Clair (« *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 25 et 26)

<sup>61</sup> Yve-Alain Bois, « *La passivité de Bonnard* », *Bonnard : l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Paris, Musée d'art moderne, 2006, p 59

<sup>62</sup> Ibidem

l'esprit l'image d'un espace tridimensionnel, soit nous les comprenons en leur nature de signes graphiques et chromatiques inscrits sur la surface, soit encore l'indécision perceptive qui résulte des deux précédentes hypothèses amènent à considérer le tableau en sa dimension d'objet pictural réel... Dans ce sens, de toute évidence, le tableau agit comme un véritable miroir : il implique de la part du regardeur une prise en compte de sa position existentielle par rapport à l'objet de sa vision. En d'autres termes, nous prenons conscience de notre situation privilégiée d'observateur face à l'œuvre contemplée et faisons intervenir nos capacités proprioceptives ; ces dernières nous permettant de voir où nous nous trouvons physiquement par rapport à l'objet que nous appréhendons visuellement.

Nous nous en tiendrons là, pour l'instant, quant à l'analyse des rôles que peuvent assumer dans la peinture de Bonnard les représentations de miroirs et autres surfaces réfléchissantes. Nous aurons très largement l'occasion d'y revenir lorsque nous aborderons les modalités chromatiques et lumineuses de l'objet pictural réel, dans un prochain chapitre.

#### **2.2.4- Fenêtre et porte-fenêtre : unir le proche et le lointain, l'intérieur et l'extérieur...**

Un autre élément formel emblématique de l'organisation spatiale de l'œuvre Bonnardienne nous paraît déterminant : la fenêtre, la porte-fenêtre ou la porte vitrée qui, « par [leur] transparence, ramènent l'extérieur au plan de l'intérieur, dans un monde où la profondeur est abolie »<sup>63</sup>...

Mais entendons ici le terme « abolie » non dans son sens « d'annulation ou de dissolution » mais bien plus dans celui de « résoudre et de solutionner » : la porte fenêtre permet l'irruption du dehors dans l'atmosphère confinée d'un milieu intimiste, autorisant ainsi un double mouvement perceptif par lequel le tableau est visé simultanément en son état de surface peinte et de suggestion d'espace profond. Pour le dire autrement, la représentation figurée de la fenêtre élargit soudainement le champ visuel et invite le regard à un double allant : celui d'un déplacement enchaîné de l'œil sur les zones chromatiques formant la surface de l'œuvre et celui d'un va-et-vient incessant du regard entre le proche et les lointains présumés, entre l'intérieur et l'extérieur visible derrière la vitre, dans le tissu de l'image. Si en effet, la peinture de Bonnard ne réfère en rien à la « percée illusionniste », à la « trouée » qu'impliquent les principes perspectivistes de la tradition spatiale Renaissance<sup>64</sup>, la fenêtre, en tant que figure peinte, garde chez Bonnard, sa fonction de « Veduta ». En effet, comme pour le miroir, l'artiste ne renie pas cette inclinaison mimétique traditionnelle mais tend à la contrecarrer par un

---

<sup>63</sup> Maïthé Vallès-Bled, « *Au-delà de la matérialité de la forme* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Musée de Lodève, Paris, Somogy édition d'art, 2009, p 24

<sup>64</sup> Remarque : nous référons notre lecteur au commentaire que nous formulons aux pages 559 à 563, où nous abordons l'ambiguïté native de l'œuvre de Bonnard qui opère tout à la fois en sa qualité de surface peinte affirmant sa planéité et de représentation picturale d'un espace tridimensionnel.



travail de l'épiderme chromatique et un cadrage singulier qui s'institue en tant que surface plane recouverte d'une peau de couleurs frémissante. C'est ce que nous pouvons observer dans des pièces telles « La porte-fenêtre » de 1933, la « Grande salle à manger sur le jardin » ou encore « La table devant la fenêtre »<sup>65</sup> qui datent toutes les deux de 1934-35. Ces trois œuvres mettent en exergue une utilisation de la fenêtre à des fins de géométrisation de la surface peinte et, d'une certaine manière, participent à rendre ambiguë la perception de l'espace profond. Le point de vue est situé en dessous de la vision normale, c'est-à-dire en dessous d'une vision à hauteur d'homme. Il crée une impression de frontalité patente du plan que forme le paysage s'étendant au loin, à travers l'ouverture vitrée. Le cadrage accuse un léger excentrement sur la gauche. La prégnance de la structure en bois de la porte-fenêtre, avec son meneau qui rompt l'étendue paysagée s'ouvrant vers l'extérieur, accentue l'effet de bandes verticales. Ces dernières rythment l'entour plastique à l'arrière de la table et obligent le regard à s'arrêter dessus, évitant ainsi que ce dernier ne se perde dans les lointains. Cette verticalité, contrariée par une multitude d'horizontales que forment, entre autres, l'assise de la table redressée et l'encadrement des huisseries, constitue une grille structurant le tableau de sorte à en affirmer davantage la surface. En cela le motif de la fenêtre servant à la géométrisation de la surface peinte contribue-t-il à verticaliser l'espace de représentation et le paysage aperçu derrière la vitre relève alors d'une tout autre réalité : celle de l'épiderme pictural exhibant la littéralité de sa surface. Là encore, les figures sont toutes distribuées à la périphérie de l'image peinte et l'on se trouve confronté à l'émergence progressive, ou soudaine, d'une figure féminine. C'est à cela, par exemple, que nous assistons dans le coin haut droit de « La grande salle à manger sur le jardin » ou dans « La table devant la fenêtre » : la silhouette de Marthe fait irruption dans les chairs picturales colorées. De même, pouvons-nous remarquer que Bonnard intègre, dans la composition de « La porte fenêtre » de 1933, la présence de l'huissier vitrée aux couleurs très contrastées, faisant de cette dernière sinon le centre d'intérêt du tableau, du moins le premier endroit où le regard se pose. Cet élément de structure occupe les deux tiers gauche de la surface de la toile et Bonnard, peint sur le dernier tiers, à droite, un espace intérieur. Dans ce dernier apparaît un personnage qui se détache sur un fond de jaunes et de verts vifs. Le traitement pictural est tel qu'on en vient à percevoir très nettement un visage masculin. Puis, dans un second regard, cet homme se révèle partiellement caché par la silhouette de Marthe, située au premier plan. On comprend que le personnage masculin est a priori assis dans une autre pièce dont on parvient mentalement à reconstituer la profondeur de champ. Cependant, quelque chose dans la structure spatiale de cette peinture demeure quelque peu contradictoire : l'image qui nous est donnée de scruter semble effectivement associer deux espaces contigus mais les feuillages aperçus à travers les carreaux de la porte-fenêtre laissent supposer l'existence d'un grand arbre sur l'extérieur contre le mur d'enceinte de la maison sur la droite. Le vert des feuilles est tel qu'il donne l'impression d'une grande proximité du végétal alors même que l'arrière-plan de tons jaune-orangé-vert derrière l'homme assis semble bien plus s'éloigner de

---

<sup>65</sup> Voir Fiches Bonnard N°20, 21, et 31 pages 549, 553 et 554

l'œil. Il y a donc une certaine incohérence visuelle qui gêne à la bonne compréhension de l'espace tridimensionnel perçu... deux hypothèses alors peuvent nous venir à l'esprit. Premièrement, cet espace intérieur représenté au coin haut droit du tableau joute effectivement la pièce où Marthe, à l'avant-plan, est assise. Ainsi nous est révélée selon ce point de vue une profondeur de champ manifeste qui contrebalancerait alors très fortement la vision des lointains aperçus par la porte-fenêtre ; et si tel est le cas, il nous faut imaginer l'existence derrière le chambranle de l'huisserie, d'un mur de façade clôturant le salon où se trouve l'homme...or la présence des branchages verts foncés transparaissant au travers des carreaux de vitre semblent quelque peu contrarier cette vision. Deuxièmement, la pièce perçue dans le coin haut droit de l'image n'est pas contiguë à la salle où Marthe est attablée. Elle ne s'inscrit pas dans une continuité de l'espace s'étendant en profondeur mais s'avère un reflet dans un grand miroir posé verticalement derrière la silhouette de l'épouse du peintre. Dans ce cas, le personnage masculin que nous voyons est sans doute Bonnard lui-même...Et ce dernier aurait utilisé, ici, le même principe de composition qu'en 1928 lorsqu'il réalisait « Le café au petit poucet, place Clichy, le soir »<sup>66</sup>, en divisant la surface à peindre en deux parties. Dans l'une d'entre elles, il figurait une scène de bistrot réfléchi par un grand miroir alors que dans l'autre, il représentait l'espace tridimensionnel véritablement observé en « vision directe ». Bref, une œuvre telle « La porte fenêtre » de 1933 semble réitérer ce principe d'assemblage d'espaces impossibles, du moins cela peut être supposé... Une seule chose est avérée toutefois: si nous sommes convaincus du placement de Marthe attablée au premier plan, si nous sommes certains qu'il y a bien une étendue paysagée qui s'étend derrière la porte vitrée, nous ne pouvons pas véritablement déterminer la nature de l'espace perçu à l'arrière du personnage féminin. Un doute nous habite quant à l'interprétation de certains éléments formels figurés dans la toile : tout d'abord cette surface derrière Marthe qui pourrait correspondre à un reflet dans un grand miroir, puis cette forme orangé vif sur la table à l'avant-plan dont on ne perçoit pas nettement les contours, ou encore derrière le personnage masculin ce grand rectangle de verts et d'orangés clairs qui semble peut-être suggérer une toile peinte. Le dispositif scopique est tel qu'il induit donc chez le regardeur un temps de scrutation plus long ; temps qui l'amène d'une part à se saisir progressivement de la totalité du contenu figural de l'image et d'autre part, à reconstruire mentalement l'espace tridimensionnel perçu.

L'émergence épiphanique de la figure de Marthe, au premier plan, est favorisée par un artifice coloré qui délivre le tableau du poids des conventions apprises : l'épouse de Bonnard est peinte selon un principe de renversement des clairs et des sombres qui anéantit le traditionnel rapport entre avant-plan lumineux et arrière-plan plus sombre ou moins distinct. Ici, le regard est attiré par un arrière-plan baigné d'une forte luminosité dans lequel le visage de l'homme est, au premier abord, bien plus contrasté et mieux défini que celui de la femme assise devant. Ce renversement des espaces sombres et clairs favorise l'immédiate visibilité de la silhouette masculine au détriment de la figure de Marthe, pourtant représentée au

---

<sup>66</sup> Voir Fiche Bonnard N°19 page 548

premier plan. Corrélativement, l'extrême luminosité des surfaces suggérant les lointains favorise un redressement du plan du tableau. L'œuvre s'offre simultanément au regard comme surface peinte et allusion d'espace profond. Mais insistons encore sur le fait qu'en aucune façon Bonnard ne représente l'espace tridimensionnel selon des procédés techniques exclusifs, issus de la perspective monoculaire Renaissance. Parfois, s'il peut faire partiellement usage de fuyantes convergentes en un même point pour donner l'illusion d'un champ en profondeur, il s'efforce d'en contredire l'effet par un rabattement de certain plan ou par une frontalité efficiente de la couleur... Dans le cas qui nous intéresse tout de suite, Bonnard ne fait absolument pas appel à un ordonnancement perspectif pour engendrer l'impression de la profondeur de champ. L'espace perçu dans « La porte-fenêtre » de 1933 repose sur une astucieuse articulation des surfaces colorées autour d'une grille orthogonale et d'un traitement chromatique extrêmement élaboré. Nous aurons évidemment l'occasion de revenir prochainement sur l'utilisation de ce dernier et nous mettrons en évidence la manière avec laquelle Bonnard renverse la hiérarchie lumineuse des plans. Précisons seulement, au stade de notre réflexion, que le peintre aura souvent recours à un tel procédé : c'est ce que nous observons, entre autres, dans des œuvres Nabis telles « La rue de l'hiver » de 1894 ou « Intimité » de 1891 mais aussi dans « Été en Normandie » de 1912 ou « Jeunes femmes au jardin »<sup>67</sup> de 1923. Comme l'écrit Guy Amoureux, « Bonnard découvre la vérité essentielle que contient l'espace premier de la toile, l'espace plat non conditionné par l'artifice technique qui le brime »<sup>68</sup>. Nous voyons combien chez ce peintre, « tout l'art est composition » mais aussi combien cette dernière « est la clef de tout »<sup>69</sup> sans pour autant être assujettie aux prédicats perspectivistes. Les espaces figurés sont découpés suivant un subtil jeu de correspondances, toutes aussi complexes que réfléchies ; correspondances auxquelles, d'évidence, le motif même de la porte-fenêtre participe allègrement. Dès lors, pour le regard, le proche et le lointain, le devant et l'arrière, le bas et le haut, le dedans et le dehors semblent reliés : des passages lumineux ou des césures profilées par des tons contrastés s'unissent irrémédiablement à des cadrages audacieux et viennent orchestrer des sujets familiers tout à la fois perçus dans le champ de vision en profondeur et sur l'étendue même de la surface peinte. Ainsi peut-on conclure, la fenêtre a-t-elle un rôle distributif et structurant qui corrobore l'instrumentation scopique des miroirs et autres surfaces réfléchissantes.

Cependant, si le miroir tend à ramener la profondeur du monde à la superficie de son reflet, « la porte-fenêtre la condense dans l'épaisseur infime de sa vitre »<sup>70</sup> de sorte qu'un milieu parfaitement transparent se

---

<sup>67</sup> Voir Fiche Bonnard N°18 page 550

<sup>68</sup> Guy Amoureux. *Univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 84

<sup>69</sup> Bonnard cité par Antoine Terrasse, *Bonnard, la couleur agit*. Paris, Gallimard, Coll. Découverte, 1999, p 43

<sup>70</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 26

comporte de la même façon qu'un milieu totalement réfléchissant. Dans une toile telle « La porte-fenêtre », comme d'ailleurs dans la majorité de ses œuvres, tout sollicite à la fois un regard variable et mobile. « L'œil du peintre » nous dit Bonnard, « donne aux objets une valeur humaine, et reproduit les choses telles que les voit un œil humain. Et cette vision est mobile, et cette vision est variable »<sup>71</sup>; mobile parce qu'elle induit un déplacement incessant de l'œil qui passe d'une surface chromatique à l'autre, d'un élément formel immédiatement reconnu à une épiphanie figurale émergeant après-coup; variable parce qu'elle implique le dynamisme du regard et tend à contrarier nos habitudes perceptives en impliquant consécutivement une visée du tableau en tant que référant à sa surface plane et comme image faisant allusion à un espace tridimensionnel.

Observons aussi dans « La porte-fenêtre » de 1933, la manière avec laquelle les figures sont toutes distribuées à la périphérie de l'image et constatons une fois de plus combien l'ordonnancement des éléments structurels tels que le miroir ou la porte-fenêtre conduisent l'œil du centre de la toile jusqu'à ses limites. C'est une pratique effectivement récurrente chez Bonnard : qu'il s'agisse d'un miroir, d'une fenêtre ou d'une porte-fenêtre, le regard est généralement conduit du centre vers la périphérie. Nous estimons que l'un des rôles alloués par Bonnard à ce type d'élément structurel consiste justement à subordonner le regard à l'intensité lumineuse déployée : il capte l'attention du spectateur et le conduit consécutivement à découvrir les multiples concaténations chromatiques et les divers champs lumineux qui campent sur la surface de l'œuvre. De cette manière, il l'amène à sonder le tableau de la partie au tout, conduisant l'œil d'un point focal à l'autre jusqu'à ce qu'il en vienne à découvrir les multiples figures cachées dans l'épiderme pictural. Il oblige ainsi le spectateur à appréhender visuellement toute la surface de la toile selon ses qualités chromatiques et matiéristes, tout en induisant, chez ce dernier, une reconstruction mentale de l'espace tridimensionnel représenté.

C'est ce que nous pouvons observer dans les œuvres analysées précédemment : dans la « Grande salle à manger sur le jardin » de 1934-35, le regard est conduit de la nappe aux tons de mauve et d'orangé jusqu'aux étendues vertes et bleues du paysage aperçu derrière la vitre. Bonnard joue des contrastes lumineux et des couleurs complémentaires pour guider l'œil de la table redressée au premier plan jusqu'au dehors transparaissant par la fenêtre. Puis, l'œil tend à se déplacer sur la gauche où la luminosité du pan de mur siennois-orangé et de la carafe blanche l'attire. Ce n'est qu'ensuite qu'il se dirige à l'extrême droite du tableau pour découvrir la figure de Marthe émergeant du fond marron-rouge, derrière un bouquet de roses. Ayant ainsi balayé par saccades toute la surface de la toile, l'observateur en vient à reconstruire l'espace qui lui est donné de voir. C'est un même principe de subordination de la vision par des foyers lumineux et chromatiques qui conduit, dans « La table devant la fenêtre » de 1934-35, le regard du bas vers le haut c'est-à-dire du plan rabattu de la table aux couleurs chaudes jusqu'à la vue d'un paysage constitué de tonalités froides complémentaires. En fonction de cette pulsation lumineuse, qu'il octroie au

---

<sup>71</sup> Bonnard cité par Antoine Terrasse, Op cit. p 27



premier plan et à l'arrière plan, Bonnard « marque la progression continue à travers les espaces, une progression qui mène l'œil hors de la pièce vers le monde au-delà »<sup>72</sup>. Ce n'est qu'après que l'œil repère le profil de Marthe sur la droite. De même, dans « La salle à manger sur le jardin (Arcachon) l'œil glisse du premier plan jusqu'au paysage aperçu par la fenêtre où des tonalités claires et froides captent irrémédiablement son attention. Ce n'est qu'ensuite qu'il se porte sur la gauche où il découvre une silhouette de femme. Dans « La porte-fenêtre »<sup>73</sup> de 1933 l'œil est tout d'abord captivé par l'intensité lumineuse qui se dégage de la porte vitrée pour ensuite se diriger vers la droite, en cet endroit précis où le personnage masculin apparaît. Ce n'est qu'ensuite qu'il en vient à découvrir la jeune femme attablée sur le devant de la scène.

Nous voyons combien l'utilisation des fenêtres et autres surfaces vitrées est récurrente dans l'œuvre peint de Bonnard. Ces éléments d'architecture s'avèrent un moyen des plus efficaces pour structurer solidement la composition par un agencement géométrique rigoureux des diverses surfaces peintes tout en autorisant mentalement une reconstitution de l'espace tridimensionnel représenté. De même, permettent-ils d'orienter, de guider le regard sur toute la surface par un traitement chromatique et une densité lumineuse qui ponctuent l'image.

Une œuvre telle « La salle à manger, Vernon »<sup>74</sup> de 1925-27, en est une bonne illustration : le regard se pose tout d'abord sur la table centrale et les deux jeunes gens debout sur la gauche puis, très vite, il est attiré par la zone lumineuse qui campe sur le côté droit du tableau. Il est donc conduit à balayer de gauche à droite toute la surface de l'œuvre pour se diriger vers le paysage apparaissant sous une lumière radieuse et étincelante, dans l'embrasement de la porte et de la fenêtre... ce n'est qu'après-coup que l'œil repèrera sur le carreau vitré du vantail de porte, le reflet du visage du peintre... Bref, si d'un point de vue structurel, la fenêtre géométrise l'espace pictural, si elle permet de distribuer les surfaces colorées selon un agencement qui autorise un balayage visuel allant du centre vers la périphérie, d'un côté à l'autre ou de bas en haut (et vis-versa), si elle favorise la perception d'un espace représenté en profondeur, elle constitue aussi un moyen de captiver le regardeur et de produire un doute dans son esprit ; doute lié pour l'essentiel aux qualités figurales de l'œuvre qui ne se révèle jamais toute entière d'un seul coup mais aussi au traitement chromatique de la surface qui impose simultanément un balayage visuel par saccades et une impression de frémissement perpétuel de l'épiderme pictural. Le spectateur est donc amené à interpréter l'ensemble des informations visuelles captées par l'œil selon un temps d'adaptation fovéale et de détermination figurale plus important qu'accoutumé. C'est ce que l'on peut constater lorsqu'on porte notre attention sur l'épiderme pictural de la « Salle à manger à la campagne » de 1913 : le regard est tout d'abord attiré

---

<sup>72</sup> Sarah Withfield « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, trad. Claude Salvi et Marc Farré, Tournai, Renaissance du Livre, 1998, p 12

<sup>73</sup> Voir Fiche Bonnard N° 35 page 594

<sup>74</sup> Voir Fiche Bonnard N° 33 page 556

par les deux pôles lumineux, de couleurs claires et froides, que sont le paysage extérieur et la table au premier plan. L'œil progresse selon un axe qui va de la table à la porte puis à l'étendue de ciel (ou l'inverse). Ensuite, il est attiré par la grande surface rouge sur le coin droit inférieur où se distingue la silhouette de Marthe penchée à la fenêtre... Il faudra à l'observateur un temps de scrutation plus long pour parvenir à découvrir les silhouettes des chats apparaissant après-coup sur les sièges et son attention visuelle devra être davantage prolongée pour enfin percevoir, au centre du tableau, dans l'embrasure de la porte, la présence d'une fillette cueillant des fleurs.

Nous sommes amenés à constater que, générant des ambiguïtés perspectives ou s'affirmant comme le « lieu » d'émergence d'épiphanies figurales, le motif de la fenêtre présume une entropie du regard qui nécessite donc un temps de perception plus important : l'œil est forcé de ralentir son balayage latéral sur la surface, de se concentrer sur des points lumineux ou des zones chromatiques susceptibles de révéler une figure cachée... et par ce jeu d'apparition-disparition des figures, par cette inclinaison de la peinture à solliciter en permanence une perception plurielle de l'épiderme plastique, le spectateur acquiert une conscience plus aiguë de la relation qui se joue entre lui et l'œuvre : son esprit est agi par la variabilité mimétique de l'image tout autant qu'il agit sur la détermination figurale<sup>75</sup> des espaces et des éléments formels qu'il y découvre. Il est saisi par les pulsations lumino-chromatiques qui se déploient à la surface de la toile et le placent au centre de l'évènement pictural. On en vient à penser que Bonnard cherche constamment à souligner « le rôle du Moi en tant que *reconstructeur* ou *réassembleur* du monde en images »<sup>76</sup> ; cela sans doute dans le but de recentrer le débat plastique sur la subjectivité de l'acte de perception. Se faisant, nous dit Timothy Hyman, il opère selon un schéma inverse de celui des impressionnistes : si ces derniers « aspiraient à chasser l'égo de la perception, Bonnard l'y remplaça, enregistrant la place du spectateur – Celle du peintre, en fait – avec une insistance subjective nouvelle en peinture »<sup>77</sup>.

### 2.2.5 : Lampe, lustre et paravent : des objets d'occultation...

Dans les compositions de Bonnard, d'autres figures participent à la structuration de l'espace pictural. Il s'agit d'un ensemble d'éléments formels

---

<sup>75</sup> Remarque : précisons une fois encore l'acception que nous donnons au terme « Figural ». Terme que nous empruntons à Gilles Deleuze mais aussi à François Lyotard : ce mot revêt deux sens. D'une part il est le désigné, le référent du langage, c'est-à-dire ce à quoi se rapportent les mots que génère à l'esprit la vision d'une chose. En ce sens il est « ce qui ouvre son dedans depuis le dehors et fait qu'il y a du réel ». D'autre part, il est la force du désir de recomposer le réel, de le retrouver alors même que ce dernier n'est plus qu'un « objet » perdu. Il est la pulsion déclenchée par la perte du réel.

<sup>76</sup> Timothy Hyman. *Bonnard*, Paris, Thames et Hudson, 2000, p 96

<sup>77</sup> Ibidem

que George Roque nomme des « objets éminemment paradoxaux »<sup>78</sup> en raison de leur fonction structurante dans l'organisation spatiale de la surface peinte. Certes, ces figures ont cela de paradoxal qu'elles ne s'affirment pas simplement en leur qualité de figures peintes servant à l'argumentation iconographique de la scène représentée, mais constituent plus particulièrement des éléments essentiels de la structure même de l'œuvre. Cependant, de notre point de vue, le terme « objet paradoxal » nous semble peu explicite, du moins pouvons-nous considérer que bien d'autres éléments formels fonctionnent aussi de façon contradictoire : nous venons de le voir, le miroir, la table et la fenêtre génèrent à leur façon une ambiguïté perceptive qui met en exergue le plan de représentation du tableau comme le lieu où tend à s'affirmer la verticalité de la surface peinte tout en autorisant une compréhension de l'espace tridimensionnel... Notre avis est qu'il est préférable de voir dans les lampes, les lustres ou les paravents qui campent parfois le devant des scènes dépeintes par Bonnard, des objets d'occultation ou d'occlusion tels que peut les définir Richard L. Gregory<sup>79</sup>. Nous préférons les appeler ainsi parce qu'ils ont toujours cette fonction d'obstacle jouant partiellement sur la visibilité des arrière-plans et la lisibilité des espaces représentés. Nous sommes amenés à constater que le peintre les dispose au premier plan ou même à l'avant-plan de telle manière qu'ils offrent au regard un point d'appui à partir de quoi peut-être balayé progressivement et par saccades, tout le champ de vision.

Il est aisé de repérer dans « La lampe »<sup>80</sup> de 1899 la manière avec laquelle une telle figure capte l'attention visuelle du spectateur : le regard peut se déployer latéralement sur les surfaces ordonnées à l'entour, mais il peut aussi sonder le tissu des distances spatiales en effectuant une série de fixations fovéales qui l'amènent de l'avant-plan à l'arrière-plan (et vis-versa). Placée sur l'axe médian vertical de l'image, à l'aplomb d'un plat de fruits aux tons rouge-orangé, la lampe éclairée forme avec l'assise de table une zone étincelante qui attire immédiatement l'attention du regardeur. Celui-ci y scrute un ensemble d'éléments figuratifs qu'il n'a aucun mal à reconnaître : un plat de fruits, des assiettes garnies de mets, des couverts, la silhouette d'un jeune enfant et dans l'alignement vertical, l'imposante structure de la lampe à suspension. Ainsi, son œil se sera-t-il déplacé du bas vers le haut de l'image. Effectuant alors une fixation fovéale sur les zones de couleurs vives constituant la lampe, l'observateur est amené à prendre conscience de la verticalité de la surface peinte et de la proximité de l'objet qui semble accolé au plan de représentation du tableau. Dès lors, esquissant un autre mouvement fovéal sur les surfaces adjacentes foncées qui constituent l'arrière-plan, il est en mesure de reconstruire mentalement une certaine profondeur. La composition ainsi déterminée délimite donc deux zones distinctes : une partie constituant le premier plan, visuellement proche

---

<sup>78</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 p 167

<sup>79</sup> Richard L. Gregory. *L'œil et le cerveau. La psychologie de la vision*. Traduction de la 5<sup>ème</sup> éd. anglaise par Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thinès, Londres, De Boeck Université, p 240.

<sup>80</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N° 40 page 595

et éclairé, et un entour pictural beaucoup plus sombre à l'arrière. Par l'intermédiaire de la lampe positionnée à la limite hors-cadre de l'image en sa partie supérieure, le peintre structure sa composition selon une surface trapézoïdale dont la base est totalement assise sur le bord inférieur de l'œuvre. Cette surface est en sa totalité déterminée par une pulsation lumineuse émanant à la fois de la nappe sur laquelle des objets sont posés et de l'abat-jour suspendu dont on perçoit les reflets jaunes vifs sur l'armature et le corps de lampe. Le regard est donc amené, dans un premier temps à accommoder la vision sur les points de lumière épars en cette partie de l'œuvre et à en reconnaître les figures aperçues. Il effectue une série de fixations fovéales, par petit déplacement en saccade, sur chacune des figures rencontrées. Ainsi l'observateur en vient-il à percevoir tout d'abord la présence imposante du corps de la lampe suspendue au dessus de la table ; table sur laquelle il découvre immédiatement des assiettes garnies de mets et de fruits ainsi que le visage de l'enfant attablé, sur la gauche. Par ce subterfuge compositionnel qui consiste à placer dans l'axe médian vertical, un objet d'occultation lumineux et chromatique, le peintre est parvenu à diriger l'attention première du spectateur sur les figures regroupées au centre du tableau. Faisant cela, il induit un « jeu rythmique du regard »<sup>81</sup> qui génère inexorablement un processus de vision reposant sur une chaîne de trois anneaux : l'orientation, la détection et l'identification des éléments formels contenus dans cette partie de l'image. Cela entraîne inexorablement que toutes les autres figures opérant ailleurs qu'en cette zone centrale de l'œuvre ne soient pas vues au premier coup d'œil ; et donc qu'elles soient momentanément exclues de l'interprétation perceptive... ce n'est qu'après-coup, selon une progression latérale de l'œil vers la périphérie de l'image, que l'observateur en viendra à percevoir les différents profils noirs des bouteilles sur la table, la silhouette de la femme à la limite du hors-cadre sur le montant gauche de l'image, puis le visage apparaissant dans la pénombre sur la droite de la lampe et enfin le chat au bord du montant droit du tableau. Il y a là un déploiement d'une aire événementielle où les figures se font imprévisibles ; aire orchestrée par l'imposante présence d'un objet d'occultation qui permet à la structure de l'œuvre de fonctionner et d'engendrer de véritables phénomènes d'épiphanie figurale à la surface même du tableau. Bref, ce type d'objets participe à l'ordonnancement des motifs et des éléments formels à la surface même de la toile, permet de structurer le champ de vision en profondeur en s'affirmant comme un élément d'occultation partielle de l'espace tridimensionnel. De même, son traitement chromatico-lumineux et sa position centrale dans l'image permettent-ils de capter, dès le premier regard, toute l'attention visuelle de l'observateur et d'accroître l'impression de verticalité de l'œuvre. Celle-ci est par ailleurs accentuée par l'articulation des clairs et des sombres que le peintre a

---

<sup>81</sup> Remarque : nous empruntons cette formule à Yves Bonnefoy qui l'utilise afin de caractériser la posture poétique de Mallarmé ; posture par laquelle le poète est amené à laisser beaucoup de place pour « une agitation de parole : mots effleurés, un instant, comme l'a été par les yeux une chose aperçue auprès d'une autre, mots congédiés alors mais gardés aussi, en suspens dans le souvenir... » In : sa préface à Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Paris éd. Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, p XXXI, 1992, repris par Sarah Withfield, « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, traduction Claude Salvi et Marc Farré, Tournai, Renaissance du Livre, 1998, p 13



distribués de bas en haut sur toute la surface: les tonalités sombres qui constituent la partie haute de l'image se propagent jusqu'à sa limite basse par l'intermédiaire des profils de bouteilles disposées sur la table, les valeurs claires, inversement, progressent sur la surface du bas vers le haut par l'entremise des effets d'éclairage de la lampe suspendue. Mais en même temps, l'objet d'occultation induit-il une progression fovéale de l'œil dans le champ perçu en profondeur : le regard se pose tout d'abord sur la lampe aux couleurs intenses pour ensuite pénétrer visuellement les zones sombres qui constituent l'arrière-plan. Puis, par l'intermédiaire des bouteilles noires se détachant sur la nappe, il glisse à nouveau de l'entour pictural profond vers l'avant-scène. Observons, pour conclure cette analyse, que le peintre fait figurer sur le corps sphérique de la lampe le reflet inversé et déformé des objets qui campent à l'avant-plan : la bouteille noire et le plat d'oranges. Par ce détail, il induit dans le regard un mouvement fovéal, un va-et-vient visuel qui embrasse le tissu des distances spatiales entre l'avant-plan et ce qui se trouve juste un peu derrière : le regardeur saisit intellectuellement le positionnement de la lampe légèrement en recul par rapport aux fruits et à la bouteille représentée sur la limite inférieure de l'image...l'espace pictural se creuse indéniablement.

Bref, chez Bonnard, les objets d'occultation conduisent à une perception plurielle et contradictoire de la peinture. Ils affirment tout à la fois la verticalité de la surface peinte et sa réalité de support plan et induisent une perception d'un espace tridimensionnel illusionniste : par leur intermédiaire s'ordonnent le visible et le voyant, se montre l'engendrement successif des objets représentés en profondeur mais aussi le déploiement des figures colorées à la surface de la toile...

Nous retrouvons ce type de figure dans des œuvres réalisées par Bonnard au tournant du XIX<sup>ème</sup> siècle, telles « L'homme et la femme » de 1900 ou « Les poires ou le déjeuner au Grand-Lemps » de 1899. Dans la première c'est un paravent replié qui revêt la fonction d'occultation. Dans la seconde c'est encore la présence de la lampe à suspension. Mais on trouve aussi ce stratagème compositionnel dans des œuvres plus tardives tel le « Décor à Vernon »<sup>82</sup> de 1920-1939. Dans cette dernière pièce, l'objet d'occultation est un tronc de marronnier, de couleur mauve, qui traverse en totalité la toile sur le tiers gauche vertical, rappelant quelque peu les troncs de saules présents dans les grands panneaux des Nymphéas que Monet a réalisés entre 1914 et 1926, pour les murs de l'Orangerie, aux Tuileries. Nous aurons l'occasion ultérieurement de revenir sur ce point.

#### **2.2.6- Le fouillis végétal et l'amas de vêtements : une indétermination figurale...**

Pour terminer notre réflexion au sujet de la composition et de la structuration de l'espace pictural, dans l'œuvre de Bonnard, signalons l'intérêt que ce dernier porte au fouillis chromatique et à l'indétermination formelle de certaines figures. Lors de notre analyse de « La terrasse à

---

<sup>82</sup> Voir Fiches Bonnard N°8 et 34 pages 551 et 599

Vernon »<sup>83</sup> de 1928, nous évoquions la richesse picturale que Bonnard accordait au feuillage, faisant de ce dernier une concaténation de taches colorées ininterrompue et frémissante. Cette tendance à mettre en œuvre sur la surface de la toile un imbroglio de signes chromatiques a toujours été employée par l'artiste du Cannel : des peintures Nabi et intimistes de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle aux œuvres tardives des années quarante, Bonnard fait montre d'un intérêt grandissant pour les trames chromatiques denses faites d'un écheveau de petites rectifications de ton ou de nuance, suggérant la lingerie accumulée dans les intérieurs baignés de lumière. C'est le cas, par exemple, de « L'homme et la femme »<sup>84</sup> où notre regard tend à se perdre dans un amoncellement de tissus clairs disposés en vrac à l'arrière-plan, juste derrière l'homme représenté nu, debout et à contrejour sur la droite. Ce tas de linge lumineux attire l'œil. Il le conduit vers l'arrière-plan où la femme du peintre est assise sur le lit. Bonnard joue, ici, du clair-obscur selon un principe inverse à son usage courant : c'est l'arrière-plan qui est fortement éclairé par le flux de lumière venant d'une fenêtre hors champ alors que le premier plan demeure quelque peu dans l'ombre... Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point ultérieurement. Signalons au passage le rôle d'objet d'occultation que l'artiste assigne au paravent placé juste dans l'axe médian vertical, à l'avant-plan ; objet qui, associé précisément à l'éclat évanescant des lingeries entassées derrière l'homme nu, conduit le spectateur à une reconstruction mentale d'un espace tridimensionnel représenté, sans pour autant annihiler la perception de la peinture comme un champ plat et vertical recouvert de couleurs en un certain ordre assemblées. Inversement, dans le « Nu à la baignoire »<sup>85</sup> de 1931, la présence d'un amas de vêtements posés sur le fauteuil, dans le coin bas droit de l'image n'invite pas l'œil à embrasser la profondeur de champ. Bien au contraire, le tas de linge se constitue en quelque sorte en un motif abstrait qui, conjugué aux carrelages, favorise l'appréhension visuelle de la peinture en sa qualité de surface plane colorée. Pour autant il n'est pas exclu de reconstituer par l'esprit un espace profond que semble suggérer le profil fortement dessiné du bord de la baignoire. Dans l'une comme dans l'autre de ces deux toiles, les imbroglios formels et chromatiques caractérisant certaines zones peintes engendrent une succession de sollicitations visuelles multiples qui impliquent ipso facto une mobilité du regard : celui-ci oscille entre l'extrême concentration visuelle et son éparpillement potentiel, entre le discernement d'une figure sur un fond et sa dilution dans le magma de couleur, entre un espace suggéré en profondeur et la surface plane de la peinture.

On retrouve de façon bien plus radicale encore cette tendance à générer par un fouillis chromatique visuel une peinture qui ne revendique plus totalement son adage d'imitation et de représentation formelle. C'est le cas d'une majorité de paysages que Bonnard produira à partir des années 1916-1918. Par l'entremise d'un tel foisonnement de taches de couleur, le peintre

---

<sup>83</sup> Voir fiche Bonnard N° 34 page 551

<sup>84</sup> Voir Fiche Bonnard N°8 page 599

<sup>85</sup> Voir Fiche Bonnard N°25 page 596

« aime à introduire et à laisser subsister quelque part une forme indistincte et vaporeuse [...] pour permettre à l'imagination et à la fantaisie de s'élever au-dessus de la réalité concrète »<sup>86</sup>. Cela lui permet de créer à même la surface peinte, un état d'indétermination et d'illisibilité figurale qui génère chez le regardeur un doute quant à l'interprétation des figures qu'il décèle ; interprétation qui nécessite alors de sa part un temps de perception plus long ou plus lent. C'est ainsi que dans « Le jardin sauvage »<sup>87</sup> de 1918 l'œil se perd dans le fatras chromatique constituant l'épaisse masse de feuillages divers entremêlés à l'horizon ; cela avant même de repérer les tables et les pots de fleurs qui occupent pourtant le premier plan... et que dire de l'apparition à contretemps des deux personnages situés dans l'axe médian vertical, juste au sortir de la terrasse, sinon justement qu'ils participent de cette imprévisibilité figurale à laquelle Bonnard nous a si souvent habitué depuis ses premières œuvres Nabi. La toile se couvre sur les deux tiers supérieurs d'un maillage ininterrompu de couleurs froides efficacement amalgamées qui viennent augurer des relations ambiguës entre le proche et les lointains. Cette profusion de touches de couleur fondues et confondues les unes aux autres crée « une étendue continue qui frissonne imperceptiblement, touche par touche, centimètre par centimètre » et donne cette impression « de pot-pourri d'indécisions »<sup>88</sup> qui ne sied pas à Picasso. Pourtant c'est bien à cela que judicieusement la peinture de Bonnard s'attache à révéler : la touche colorée semble hésiter entre dévoilement et désagrégation et vient faire vibrer au diapason de l'indicible l'image peinte et les figures qu'elle rend subrepticement possibles. Nous le remarquons plus radicalement encore dans « Le jardin » de 1936-38 qui déploie sur toute la surface du tableau un artifice chromatique des plus exubérants : toute la toile est constituée d'une profusion de couleurs saturées, d'une foisonnante floraison de tons lumineux. Tout n'est qu'éparpillement de taches colorées sommairement appliquées à la surface de la toile. Les jasmins, les chèvrefeuilles, les wistérias, les iris, les mimosas, les citronniers et autres arbres fruitiers sont savamment suggérés par une juxtaposition complexe de touches de couleur variées. Tout dans ce tableau se constitue en « une surface absolument continue sans la moindre respiration »<sup>89</sup>... Et parce que, justement, ce type de composition relève pour l'essentiel d'un travail de coloriste nous remettons à plus tard l'analyse que nous en souhaitons faire.

Terminons notre propos en soulignant avec Georges Roque que, dans ce paysage, « le réseau si dense du feuillage crée une surface continue de couleurs dans laquelle l'aspect plastique prend le dessus sur l'aspect

---

<sup>86</sup> Mme Hedy Hahnloser-Bühler, notice sur « Nu à la toque », In Annette Vaillant. *Bonnard ou le Bonheur de voir*, Dialogue sur Bonnard entre Jean Cassou et Raymond Cogniat, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1965, p 181.

<sup>87</sup> Voir Fiche Bonnard N°32 page 600

<sup>88</sup> Françoise Gilot et C. Lake. *Vivre avec Picasso*. Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, Livre de poche, s.d. p 338

<sup>89</sup> Notice de L. de Buzon-Vallet pour cette toile, In *Bonnard*. Catalogue de la rétrospective. Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 146

iconique, puisqu'il devient difficile et vain de discerner dans ce grouillement de lignes et de couleurs, les fleurs, les plantes et les arbres qu'il est sensé représenter».<sup>90</sup> En cela, la peinture génère-t-elle, dans l'acte de perception, un mouvement anadyomène de la forme vers l'informe, du symbole formel vers la matière colorée dont il émerge. Nous en avons déjà discuté dans notre seconde partie. Comme nous l'avons fait remarquer, la déduction d'un symbole général perd toujours de son efficacité en peinture car l'image peinte, par le biais de ses constituants plastiques, propose une fiction où les identifications ne sont pas forcément flagrantes et les élucidations perceptives, multiples ou ambiguës. Tout, dans « Le jardin »<sup>91</sup> de 1936-38 ne se donne à voir qu'en tant que cela réfère à la sensation chromatique et matiériste : le paysage peint s'impose à notre regard en sa qualité de symptôme pictural, c'est-à-dire en tant qu'évènement sensible par quoi le visible « s'ouvre » au travail du visuel. En ce sens, nous sommes amenés à reconsidérer chaque information plastique comme indicielle d'une possible figuration, laquelle toutefois demeure par trop indéterminée et peut se prêter à de multiples interprétations : si l'agencement des taches de couleur peut induire une image figurative, elle affirme tout autant la qualité plastique de l'épiderme pictural. Pour le dire autrement, il y a coprésence de la figure – en tant qu'elle renvoie à la fonction symbolique – et de son anéantissement patent dans la matière chromatique « car tel est le travail du symptôme qu'il en vient souvent à décapiter l'idée ou la simple raison de se faire d'une image »<sup>92</sup> ainsi « la simple présence d'une chose peut dire la chose et son contraire »<sup>93</sup>. Chez Bonnard, la peinture sollicite expressément la conscience imageante afin qu'elle convertisse, par une opération de substitution mentale, la « *materia informis* » en figure analogue à la réalité observée mais inexorablement elle nous oblige à tenir compte des tenants matiéristes et chromatiques efficients dans le tableau. En somme, dans la majorité de la peinture de Bonnard, nous en venons à considérer comme essentiel, non la fonction de représentation figurative – impliquant directement la figure en tant que symbole<sup>94</sup> – mais bien plus encore le travail de surdétermination du matériau signifiant par lequel nous appréhendons l'œuvre en ses qualités d'évènement plastique réel. Ainsi l'image peinte s'affirme-t-elle en son imprévisibilité figurale qui en fait ipso facto l'objet pictural réel auquel nous avons donné le nom de « Phenomenum ».

---

<sup>90</sup> Georges Roque. *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*. Paris, Gallimard, Col. Art et artiste, 2006 pp 181-182

<sup>91</sup> Voir Fiche Bonnard N° 29 page 597

<sup>92</sup> Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Ed. Minuit, p 219

<sup>93</sup> Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Ed. Minuit, p 180

<sup>94</sup> Remarque : Comme nous le disions en première partie en page 47, nous entendons utiliser le mot « Symbole » en son acception commune de « représentation de quelque chose par autre chose » (Josiane Schifres, *Lexique de philosophie*, Paris, Hatier, Coll. Profil Formation, 1980 ; p 148). Nous n'employons pas ici ce terme pour qualifier un élément formel chargé d'une signification au-delà de son apparence. Il ne s'agit pas bien entendu d'un signe conventionnel abrégatif mais bien plus d'un signe qui se veut être « la représentation analogique motivée par une ressemblance avec le référent » (Jean Jacques Wunenberger. *La philosophie des images*, PUF, Paris, 1997, p 56).

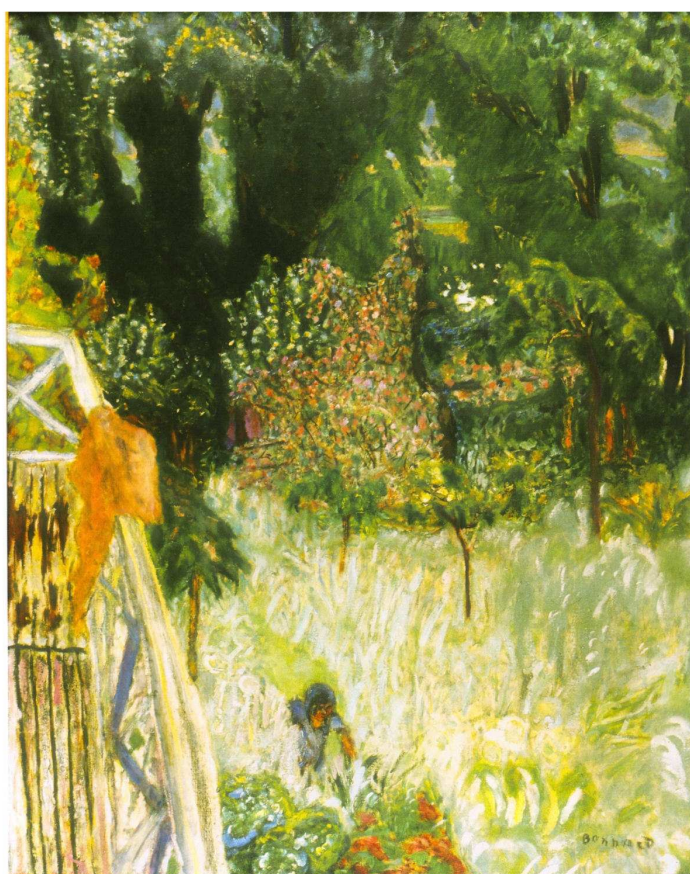


Nous reviendrons sans aucun doute sur ce point dans les chapitres à venir. Pour le moment, nous en resterons donc à penser que Bonnard, par des stratagèmes d'ordre compositionnel tout autant que chromatique et lumineux extrêmement élaborés, met du jeu dans le regard du spectateur et l'oblige à considérer non seulement la représentation imagée qui émerge du substrat pictural mais l'oblige à tenir compte de la réalité physique du tableau en tant qu'objet réel ; réalité par laquelle le tableau, en ses qualités de « Phenomenon » fait signe tout autant qu'il est signe opérant sous l'égide de la représentation figurative.

## Fiche Pierre Bonnard N°23



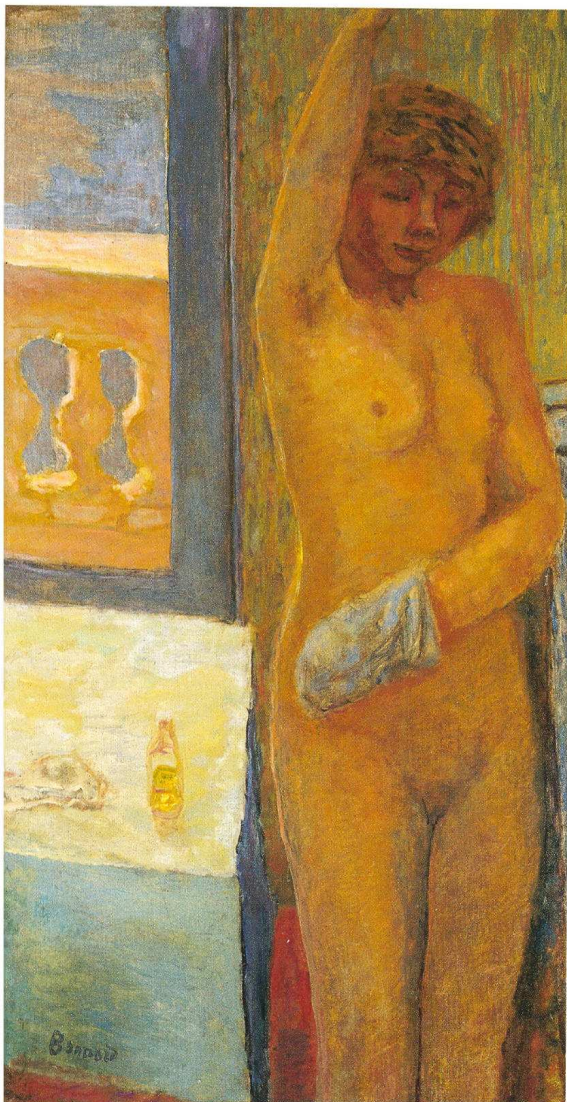
Salle à manger sur le jardin (Arcachon). 1931.  
Huile sur toile. 160x112 cm.  
MOMA. New York. Dauberville cat. 1473



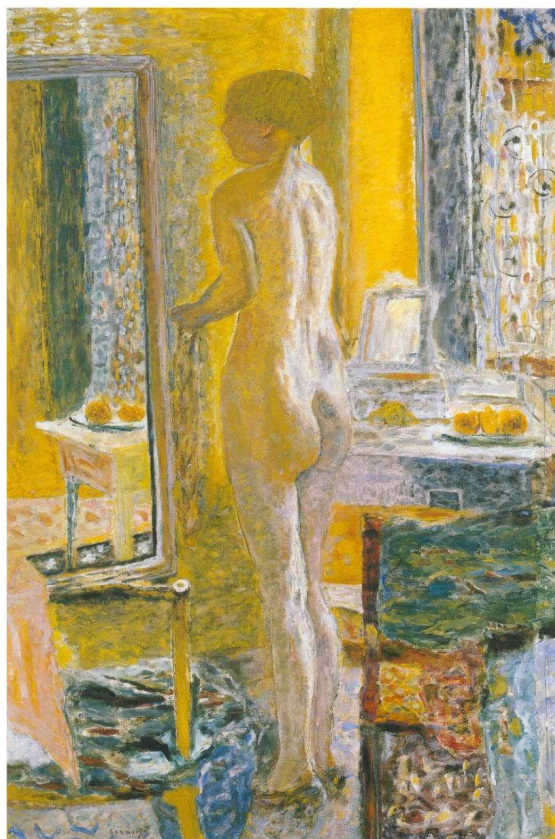
Le pommier fleuri ou Le balcon à Vernonnet. 1920. Huile sur toile. 100x78 cm.  
Musée des Beaux arts de Brest. Dauberville cat. 1000



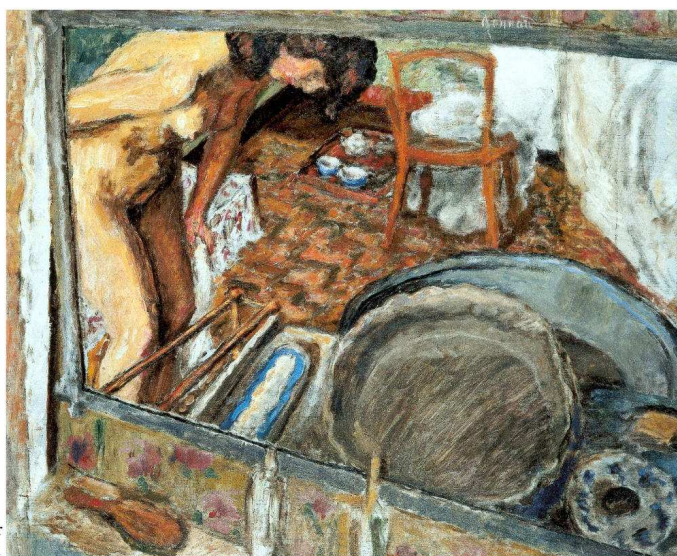
## Fiche Pierre Bonnard N°26



Nu au gant bleu. 1916. Huile sur toile. 102x53 cm.  
Coll. particulière. Dauberville cat.881



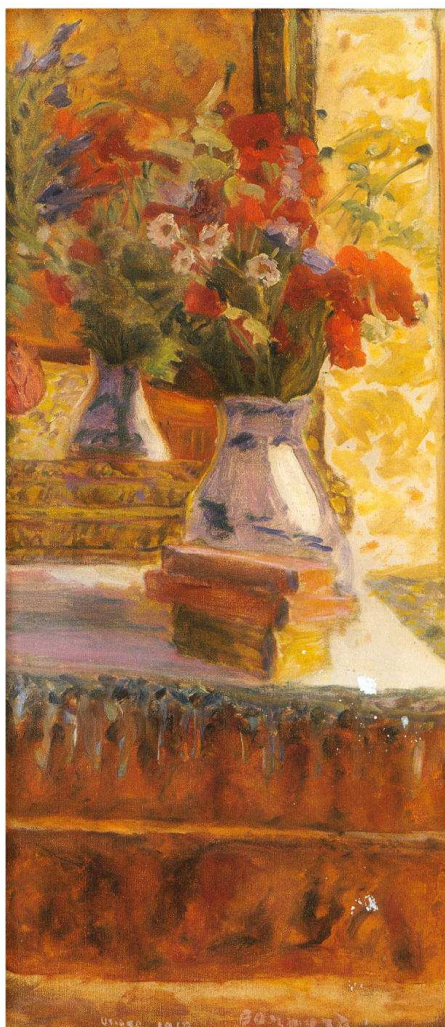
La toilette ou Nu au miroir. 1931. Huile sur toile. 153,5x104 cm.  
Musée International d'Art Moderne de Venise. Dauberville cat.1479



Effet de glace ou Le tub. 1909  
Huile sur toile. 73x84,5 cm  
Coll. Frau Jäggi-Hahnloser. Winterthur  
Dauberville cat.531



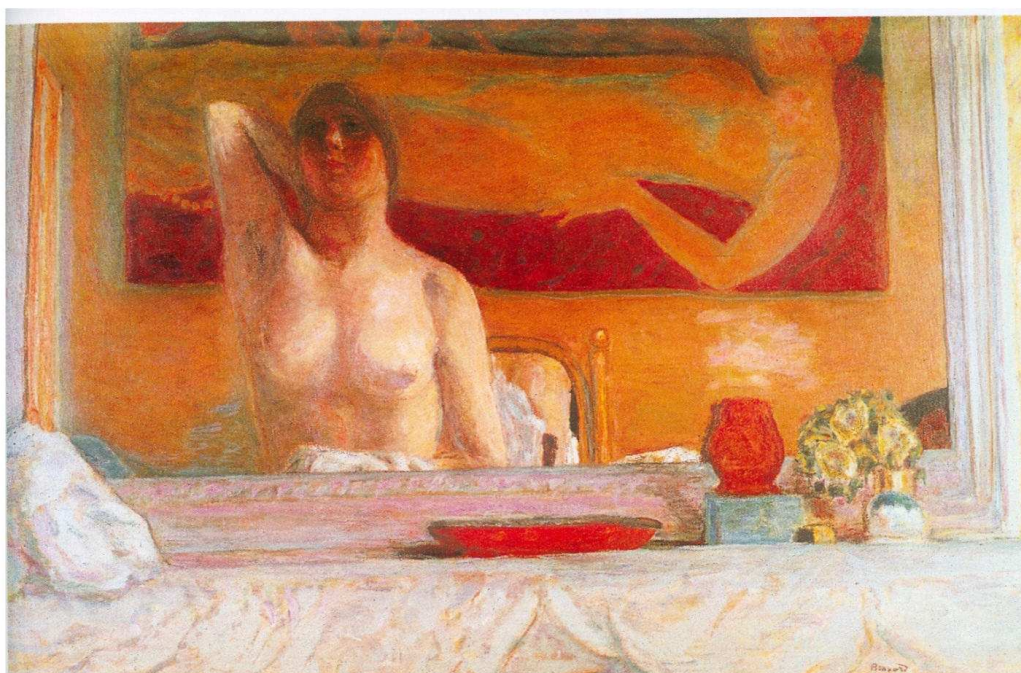
## Fiche Pierre Bonnard N°27



Coquelicots et marguerites ou Bouquet de coquelicots. 1918.  
Huile sur toile, 72x33cm. Coll. George Besson. Dauberville cat.950



Table de toilette et miroir ou La toilette au bouquet rouge et jaune. 1913.  
Huile sur toile, 125x110 cm. Coll. Gustave M. Berne. Great-Neck, New York.  
Dauberville cat.772



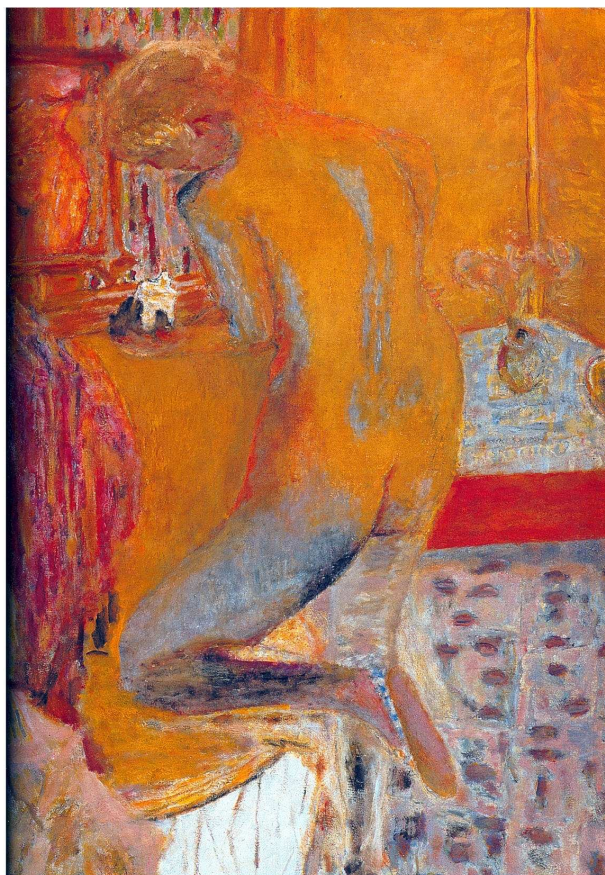
La cheminée ou Femme à sa toilette ou torse de femme nu dans une glace. 1916.  
Huile sur toile, 81x111cm. Coll. Bernheim-Jeune. Dauberville cat.884



## Fiche Pierre Bonnard N°35



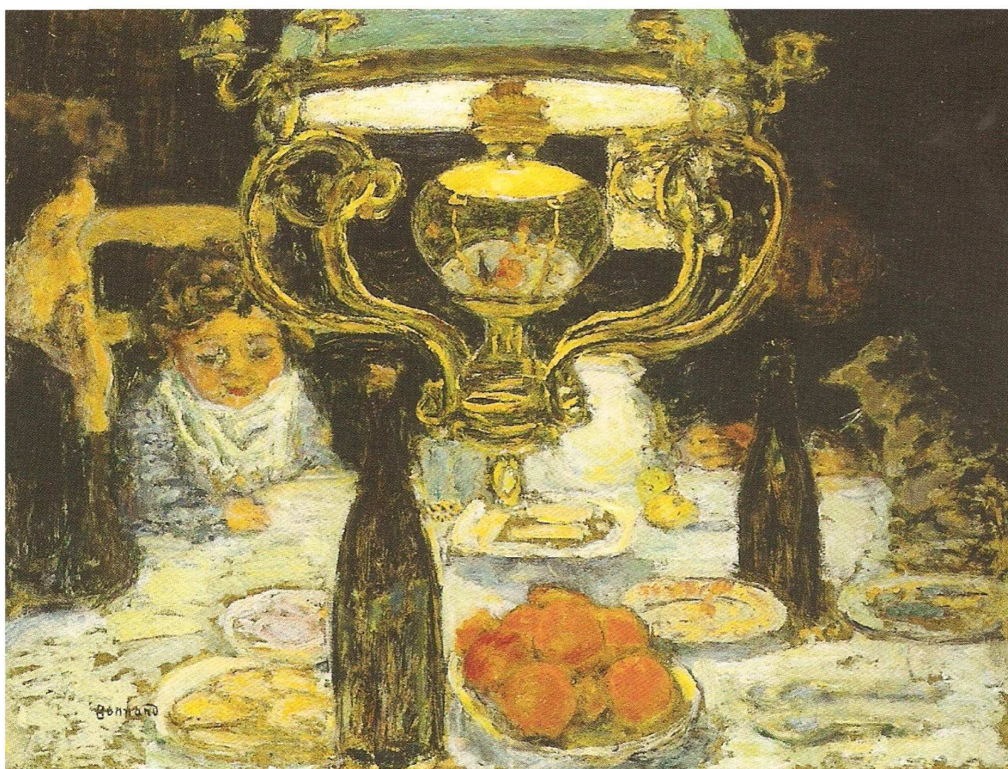
La porte fenêtre ou Matinée au Cannet. Vers 1932. Huile sur toile. 86x112 cm.  
Coll. privée. Dauberville cat. 1499



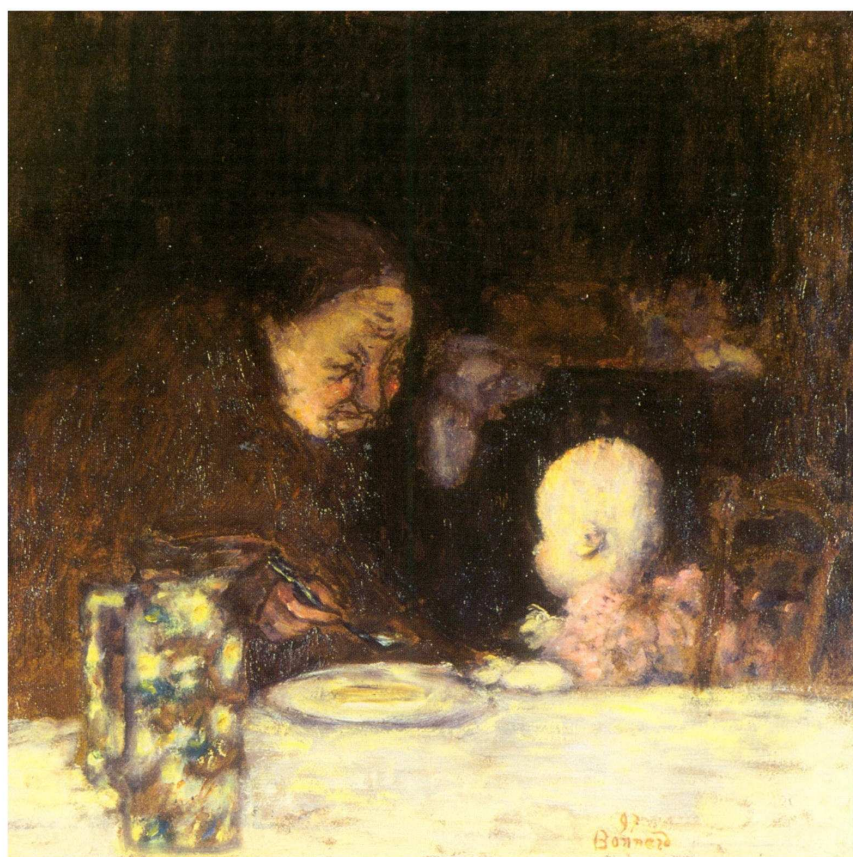
Femme à sa toilette, harmonie jaune. vers 1930.  
Huile sur toile. 106x72 cm. Coll. part. Paris.  
Dauberville cat. 1460.



## Fiche Pierre BONNARD N°40



La lampe. vers 1899. Huile sur carton. 54x70,5cm.  
Flint, The Flint Institute of Art. Dauberville cat.210



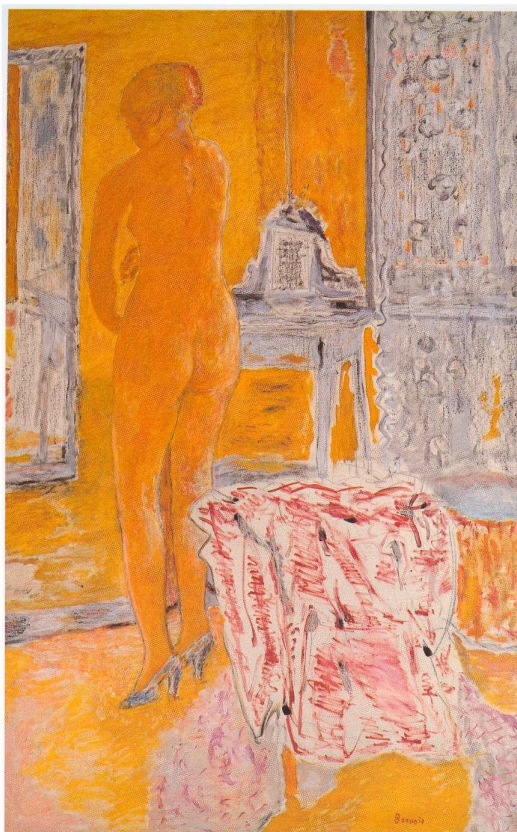
Grand-mère et enfants. 1897. Huile sur carton. 39,6x39 cm  
Galerie Bérès. Paris. Dauberville cat.160



## Fiche Pierre Bonnard N°25



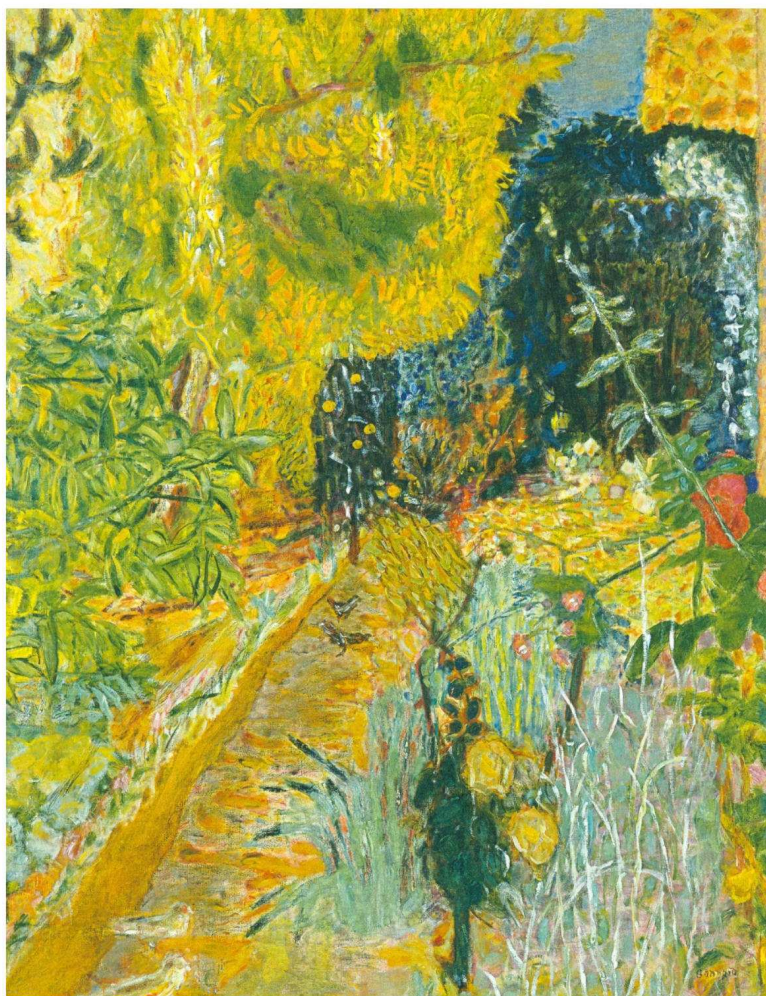
Nu à la baignoire ou Sortie de bain. 1931. Huile sur toile. 119x103 cm.  
Coll. particulière. Allemagne. Dauberville cat.1477



Le grand nu jaune. 1931.  
Huile sur toile. 171x110 cm.  
Coll. Privée New York. Dauberville cat.1478



## Fiche Pierre Bonnard N°29



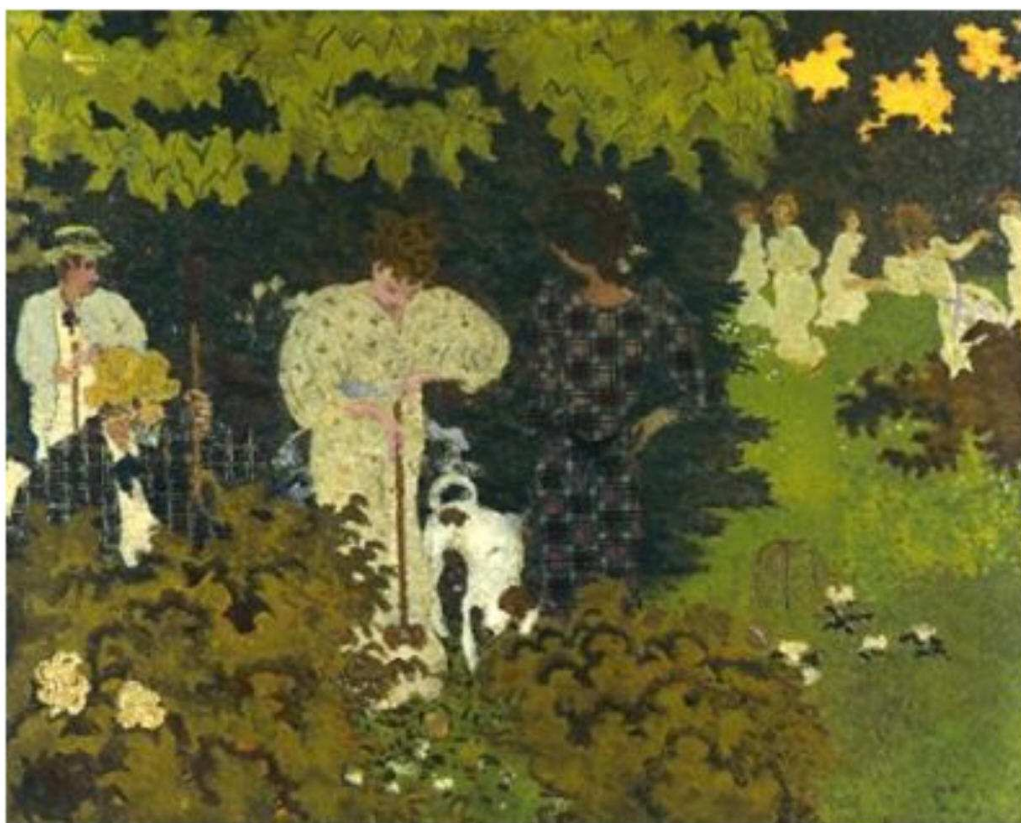
Le jardin. 1936-38. Huile sur toile. 127x100 cm.  
Coll. du Musée du petit-Palais/ MNAM. Paris. Dauberville cat.1556



Jeunes femmes au jardin ou la nappe rayée. 1921-23. Huile sur toile. 60,5x77 cm.  
Coll. Charles Terrasse. Dauberville cat.1103



## Fiche Pierre Bonnard N° 10



**La partie de croquet. 1892. Huile sur toile. 130x162 cm. Musée d'Orsay. Paris. Dauberville cat. 38**



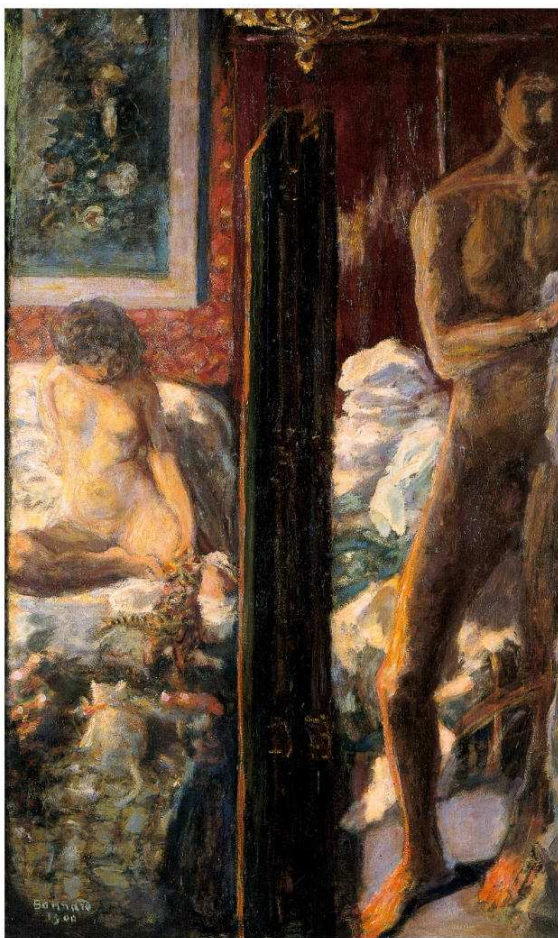
**L'exercice ou La revue. 1890. Huile sur toile. 23x31 cm. Coll. particulière. Dauberville Cat. 10**



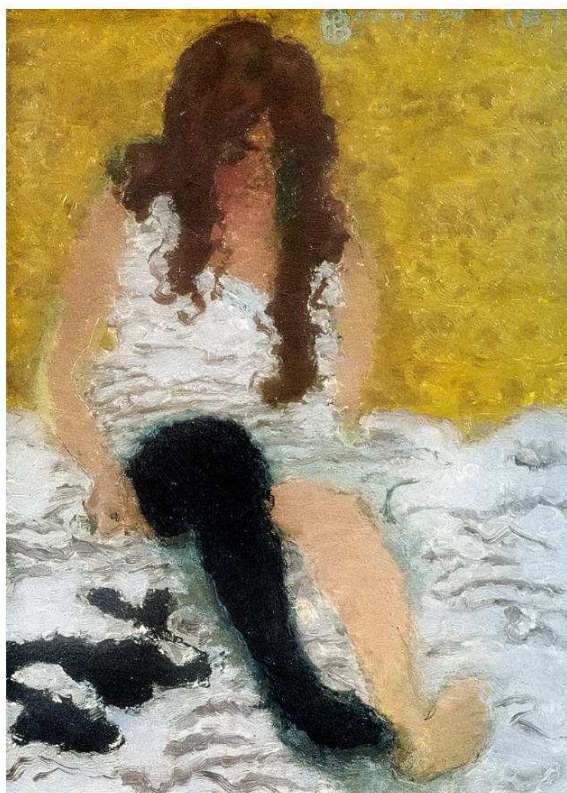
**Femme et enfant, scène de rue. Vers 1893. Pinceau, plume, encre de chine et rehauts d'aquarelle. Coll. particulière**



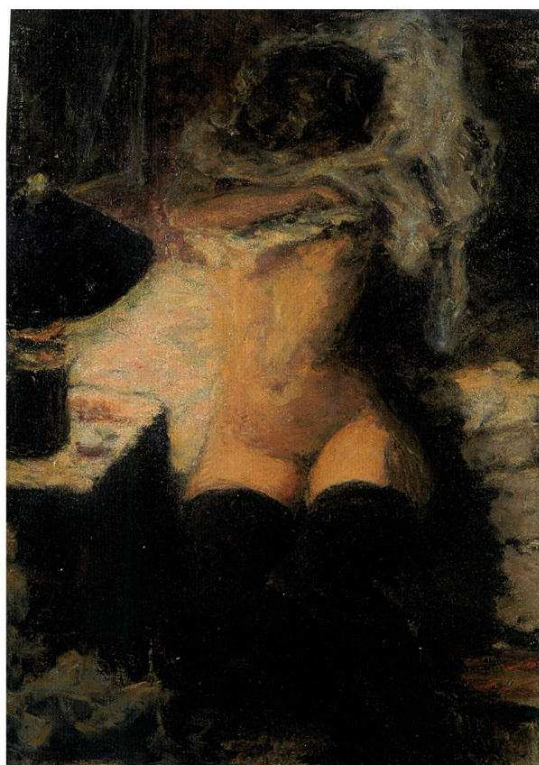
## Fiche Pierre BONNARD N°8



**L'homme et la femme. 1900. Huile sur toile. 115x72 cm.**  
Musée National d'Art Moderne. Dauberville cat.224



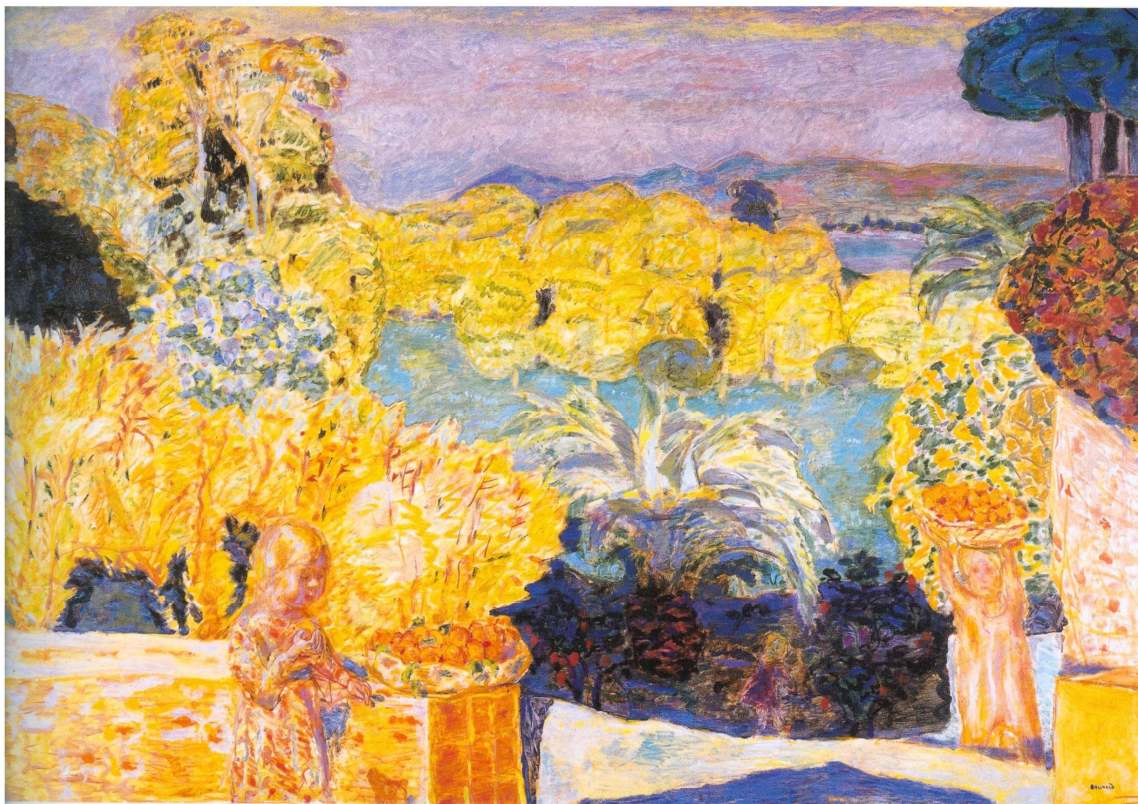
**Femme enfilant ses bas. 1893. Huile sur toile. 35x27 cm.**  
Coll. Paul Pétridès. Paris. Dauberville cat. 44



**Nu aux bas noirs. Vers 1900. Huile sur toile. 59x43 cm.**  
Coll. Lord Rosslyn. Angleterre. Dauberville cat. 01 829



## Fiche Pierre Bonnard N°32



Paysage du midi et deux enfants ou Paysage France méridionale ou Décoration (grasse), 1916-18  
Huile sur toile. 139,1x198,1cm. Art gallery of Ontario, Toronto. USA. Dauberville cat.869



Le jardin sauvage ou La grande terrasse (Ma Roulotte à Vernonnet) 1918. Huile sur toile.  
159,4x249,6 cm. The Phillips Collection, Washington DC. Dauberville cat.941

### 2.3- La structure spatiale dans la production tridimensionnelle de George Segal.

« Y a-t-il des problèmes de composition sous-jacents dans votre œuvre ? » demande le critique d'Art Henry Geldzahler à George Segal, en 1965. « Les règles de la composition » répond ce dernier, « sont passablement fluctuantes et arbitraires tant qu'elles ne se rattachent pas à une interprétation du monde [...] Je pense toujours aux imbrications existant entre l'organique et le géométrique, parce que j'ai l'intuition qu'il y a là une vérité naturelle qui résout pas mal de contradictions apparentes. Quand on travaille dans les trois dimensions, où les aspects sont sans cesse changeants, le nombre de solutions formelles devient infini. Le problème majeur est celui du choix émotionnel : savoir, parmi toutes les choses vécues, laquelle est la plus émouvante et la plus révélatrice. La forme et les qualités spécifiques du vide réel autour des volumes deviennent un facteur important du pouvoir expressif de l'œuvre. La distance entre deux personnages, ou entre un personnage et un autre objet, devient primordiale. Souvent mes œuvres ne s'arrêtent pas à leurs limites physiques. »<sup>1</sup>

Et ailleurs encore, de répondre à Barbara Catoir qui lui demande s'il cherche à faire ressortir l'homme du cadre dans lequel il vit : « Je ne cherche pas à donner l'illusion d'un environnement réel ou du cadre réel d'un happening ». Faisant allusion au « Dîner »<sup>2</sup> de 1965, Segal ajoute : « quand je situe un personnage dans un compartiment de restaurant, par exemple, il n'y a pas tout le compartiment, mais seulement certains de ses éléments. Chaque élément a été fabriqué par la main de l'homme, par la mienne ou par celle de quelqu'un d'autre : la cafetière en acier inoxydable, l'ampoule fluorescente, le comptoir. Tous ces objets sont des objets trouvés pour structurer mon propre espace. Les personnages en plâtre, eux aussi, sont un élément de structuration. Mais en plus, ils me servent à parler des états d'esprit de l'homme, à figer ses gestes et son esprit [...] En fin de compte, l'important pour moi, c'est d'abord l'espace, l'espace total dont dépend le pouvoir expressif. »<sup>3</sup>.

De toute évidence, son œuvre étant constituée pour l'essentiel d'environnements plastiques associant des personnages moulés en plâtre avec des objets usuels réels, la question de l'espace et de son organisation structurelle ne pouvait être qu'au centre des préoccupations artistiques de

---

<sup>1</sup> Henry Geldzahler, « *interview avec George Segal* », Bruxelles, *Quadrum*, XIX, 1965 p 118

<sup>2</sup> Voir Fiche Segal N° 11 page 644

<sup>3</sup> Segal cité par Barbara Catoir. « *interview avec George Segal* », Das Kunsterk, XXIV, Stuttgart, mai 1971, N°3, p 3-8, In *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 30



George Segal: agencer les volumes solides dans l'entour de l'œuvre de telle sorte à construire un dispositif spatial cohérent qui s'inscrirait dans un rapport dimensionnel « espace-homme-objet » est, semble-t-il, au cœur même du langage artistique de Segal. Mais cependant gardons-nous bien de considérer comme exclusive et totale son inclination vers les modes de production issus d'une activité propre au métier de sculpteur... Faisons en sorte, dès cette introduction, de garder en mémoire les propos<sup>4</sup> tenus par l'artiste lui-même lors d'un entretien avec Marla Price à la fin des années 1980; propos concernant l'ambivalence poïétique de ses créations artistiques qui semblent obéir à des principes d'organisation sculpturale tout autant qu'à des enjeux perceptuels d'ordre pictural. Bien que nous les ayons déjà rapportés précédemment, il nous semble opportun de les faire figurer ici une seconde fois parce que, précisément, ces commentaires révèlent combien la progression anaphorique, chez un artiste de cette envergure, tient tout à la fois d'un questionnement de peintre et de sculpteur : « Mais en fait, il y a deux approches [sculpturale et picturale]. J'ai réalisé de nombreuses pièces que l'on peut éprouver comme tableaux mais ils sont réels dans mon esprit [...] Je peux me tenir derrière, ou [les] regarder comme un tableau. Je peux pénétrer dans cette réalisation et je peux l'expérimenter comme une sculpture » affirme-t-il... et de continuer plus loin, lorsque le critique d'art lui fait remarquer combien sa production plastique réfère simultanément à la peinture et à la sculpture : « En fait, c'est une sculpture-peinture dans laquelle on peut pénétrer. Une grande partie de mon travail actuel se transforme en cette conception [...] Je pense que, pour me référer à ma propre expérience, j'ai besoin que quelque chose soit bidimensionnel-tridimensionnel. En fait j'ai besoin de niveaux multiples d'interprétation et c'est donc ça qui me force à rompre les lois de la sculpture. Les lois de la sculpture disent : mettez donc quelque chose au milieu de l'espace et tournez autour. Je pense que la réalité de l'expérience est plus compliquée que cela et demande différentes formes »<sup>5</sup>.

Ainsi, devons-nous garder en mémoire tout au long de ce chapitre l'ambigüité native qui caractérise l'œuvre de ce plasticien et la considérer comme l'un des fondements même de la conception Segalienne de l'objet pictural réel : sorte d'artefact à dimension artistique et esthétique que nous avons nommé « l'Objicio » et dont la particularité consiste à induire chez le spectateur une attitude propice à une réception de l'œuvre selon ses tenants sculpturaux tridimensionnels tout autant que selon ses qualités de représentations figurales renvoyant à l'espace du tableau. Certes, on pourrait nous reprocher d'utiliser ici, à des fins de généralisation, les paroles effectivement prononcées par l'artiste pour qualifier quelques réalisations tardives des années 1980 mais, de notre point de vue, nous estimons que l'ensemble de sa production est véritablement partie prenante dans cette problématique de l'espace bidimensionnel-tridimensionnel. De plus, si nous

---

<sup>4</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 335 à 337 du livre 1, où nous rapportons l'échange verbal auquel se sont prêtés George Segal et Marla Price, en 1990 ; dialogue durant lequel le critique interrogeait l'artiste américain sur la singularité de ses œuvres se donnant à voir tout autant en leurs qualités sculpturales que picturales. In Marla Price. *George Segal, Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum of Fort Worth, 1990. p 27.

<sup>5</sup> George Segal cité par Marla Price. Op cit, p. 27

nous référons aux propos que l'artiste américain tenait dans les années 1965 et que nous venons de rapporter précédemment, il est clair, nous semble-t-il, que ce questionnement de l'espace plastique référant simultanément à l'activité sculpturale et picturale nourrit de façon récurrente sa démarche artistique depuis le début de sa carrière. Nous considérons, et nous l'avons mis en avant dans notre seconde partie, que tout le travail poïétique de cet artiste repose sur un besoin de concrétiser l'image peinte en lui prêtant une forme tridimensionnelle : dès la fin des années 1950, Segal joue sur les interactions structurelles, chromatiques et lumineuses que peut induire la confrontation de ses productions picturales accrochées au mur avec ses quelques premiers modelages de plâtre installés en vis-à-vis, à même le sol de la salle d'exposition<sup>6</sup>. Cet état de fait est d'ailleurs très largement rapporté par la critique d'art la plus avisée. Ainsi, par exemple, Jan van der Mark écrit-il : « En y repensant, on dirait que ces personnages venaient de descendre de la toile, quittant l'espace indéterminé de l'illusion pour entrer dans l'espace concret du réel »<sup>7</sup>.

Bref, ce que nous souhaitons mettre en exergue dès les premières lignes de notre propos sur les compositions et la structure spatiale dans l'œuvre de Segal, c'est que, chez cet artiste, les problématiques liées à la composition ont toujours quelque chose à voir avec une posture qui tiendra pour vraie et immuable la double nature poïétique de son œuvre : il s'agit à la fois d'une représentation imagée qui oblige à une prise en considération d'un rapport visuel de l'espace perçu souvent frontalement et d'un dispositif spatial en trois dimensions opérant selon des données concrètes de l'environnement réel dans lequel il semble possible d'évoluer physiquement. L'œuvre Segalienne opère inéluctablement selon le « principe du tableau vivant, grandeur nature et dans le double rapport espace-objet et personnage-objet »<sup>8</sup>; principe qui favorise dès lors d'une part, un élargissement de la vision lié au fait même du déplacement du spectateur autour ou dans l'œuvre, et d'autre part, une charge émotive et un épanouissement sensuel accru du fait même d'un rapport direct au corps. Dans les environnements spatiaux du sculpteur américain, la position et la pose des personnages ainsi que la situation des objets sont fixées une fois pour toutes ; et c'est « à partir d'un répertoire de moyens précis, élémentaires et essentiels, [que] le génie de Segal consiste à nous communiquer, directement et sans apprêts, la sensation d'une vérité d'évidence : le naturel »<sup>9</sup>...

---

<sup>6</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 125 à 128 du premier livre, dans lesquelles nous relatons l'expérience artistique de Georges Segal au sortir de ses études d'art, entre 1958 et 1962

<sup>7</sup> Jan Van Der Marck., « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *Segal, Cnacarchives*, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 6.  
Voir Fiche Segal n°6 page 139, livre 1.

<sup>8</sup> Pierre Restany. *Segal*, Repères-cahiers d'art contemporain, Paris, Galerie Lelong, 1985, préface p 9

<sup>9</sup> Pierre Restany. Op Cit. préface p 3

Mais cependant, si son travail d'artiste mutualise, fait converger en son sein des enjeux tout autant sculpturaux et picturaux, il ne s'y limite pas. De nombreuses réalisations plastiques, dans son œuvre, ne revendiquent que leur état de volume issu de l'activité du sculpteur, ne renvoyant essentiellement qu'à des problématiques liées au volume et à l'espace concret. Nous devons donc, avant d'engager le débat théorique, prendre en compte cette diversité de productions sculpturales et déterminer les types d'œuvres qui s'accordent à notre questionnement. Autrement dit, nous devons faire le tri dans la multitude de productions artistiques de cet artiste pour ne conserver uniquement que les œuvres dans lesquelles est manifeste la double origine de l'artefact plastique issu du geste du sculpteur et du regard du peintre.

En effet, l'activité artistique de Segal s'étendant sur plus de cinquante ans, il est évident que la pluralité esthétique et formelle dont elle se targue, interroge de façon diverse et variée l'espace de représentation. On ne peut douter que certaines œuvres s'avèrent le fruit patent d'un questionnement purement sculptural alors que d'autres nourrissent une ambiguïté poétique qui les font percevoir en leur qualité d'œuvres hybrides, tout à la fois issus des modes de production sculpturale et picturale. Nous devons donc tenir compte dès à présent de l'évolution de son art dans le temps, depuis les années 1950 jusqu'en 2000 et nous attacher à déterminer puis à classer les divers types de productions plastiques susceptibles d'intéresser notre questionnement théorique. Nous laisserons donc de côté toute réalisation artistique qui ne référerait pas à ce double allant sculptural et pictural pour nous pencher explicitement sur les diverses structures spatiales et variantes compositionnelles constituant chacune des catégories plastiques retenues. Nous porterons ainsi toute notre attention aux diverses solutions qu'il a employées, pour interroger les rapports inhérents des volumes à l'entour plastique, à partir des compénétrations Espace-Couleur-Lumière qu'il aura sciemment mis en avant.

### **2.3.1- Diversité compositionnelle et « entre-deux » poétique.**

Tout d'abord signalons un type d'artefact artistique qui se caractérise par des environnements urbains reconstruits visant à contextualiser l'activité de l'homme dans des cadres facilement reconnaissables de la société contemporaine. Les personnages en plâtre, dans ces dispositifs environnementaux sont au même titre que les mobiliers, les composants d'architecture reconstruits et les objets usuels réels, des éléments de structuration de l'espace plastique. Ces dispositifs tridimensionnels forment un ensemble d'œuvres extrêmement caractéristiques du travail de l'artiste américain et jalonnent sa création depuis le début des années 60. « La station d'essence » de 1963-64, « Le dîner » de 1965, « Le métro » de 1968 ou « La rue de la ville » de 1987 en sont quelques illustrations<sup>10</sup>.

Parfois, Segal regroupe un ensemble plus important de personnages qu'il installe à même le sol de la salle d'exposition sans véritablement les associer

---

<sup>10</sup> Voir Fiches Segal N° 3, 11 et 18 pages 443, 445 et 644

à des objets ou du mobilier pouvant contextualiser la scène représentée. Dans ce cas, l'artiste met en exergue les qualités de la structure spatiale soit par un emploi de la couleur qu'il applique sur chacun des personnages de plâtre, soit en soulignant par un jeu complexe de lumière incidente la scène représentée, soit en conjuguant les deux. Une installation telle « Le bal costumé »<sup>11</sup> de 1965-72 opère selon un usage chromatique très singulier qui favorise ipso facto la surdétermination de l'espace de l'œuvre. À l'inverse, c'est par un éclairage très élaboré des modelages de plâtre brut que l'artiste parvient à donner une tension psychologique à « La traversée de la rue »<sup>12</sup> de 1992. Ces deux environnements sont composés uniquement à partir de moulages de personnages en plâtre distribués à même le sol de la salle d'exposition ou évolue le spectateur. Seules les incidences chromatiques et lumineuses influent sur la perception de l'espace de monstration que le spectateur dès lors assimile partiellement ou totalement à l'entour plastique. Dans une pièce telle « L'heure de pointe »<sup>13</sup> de 1983, Segal fait usage tout à la fois de la lumière incidente et de la couleur pour parvenir à amalgamer l'entour de l'œuvre au vide correspondant à l'espace de la salle d'exposition.

Nous repérons aussi tout un ensemble de sculptures faites d'un ou deux personnages de plâtre peints associés à des objets, des éléments de structure ou des mobiliers tirés de leur quotidien, de leur proche environnement réel. Il s'agit en quelque sorte de volumes de dimension humaine qui figurent des personnages représentés dans des attitudes parfaitement banales, comme figés dans leurs habitudes de vie de tous les jours. C'est par exemple le cas de « Femme sur un banc » de 1980, de « Couple sur deux bancs » de 1985 ou encore de la « Femme bleue sur un banc noir »<sup>14</sup> de 1977. Dans d'autres dispositifs, Segal associe le personnage de plâtre avec une porte, une fenêtre ou un miroir. « Danseuse go-go » de 1978, « Femme mettant un collier » de 1975, « Claire entrant par une porte » de 1976 ou « Femme noire derrière une porte rouge »<sup>15</sup> de 1976. Nous observons dans ce type de production combien les incidences lumino-chromatiques ont une importance primordiale et combien l'œuvre renvoie tout autant à l'approche sculpturale qu'à la peinture... les séries telles les personnages entrevus au travers d'une fenêtre ou d'une porte en constituent d'admirables exemples<sup>16</sup>. Un autre type de productions plastiques tend à mettre en avant des caractéristiques hybrides d'un artefact se voulant tout à la fois peinture et sculpture. Cet ensemble est caractérisé par la nature même des volumes qui le constituent puisque ces derniers se trouvent tout bonnement être des reliefs ou des hauts-reliefs s'affirmant simultanément par le biais de leurs attributs

---

<sup>11</sup> Voir Fiche Segal N°27 page 697

<sup>12</sup> Voir Fiche Segal N°19 page 618

<sup>13</sup> Voir Fiche Segal N°22 page 617

<sup>14</sup> Voir Fiches Segal N° 21 et 27 pages 622 et 697

<sup>15</sup> Voir Fiche Segal N°28 page 647

<sup>16</sup> Voir Fiches Segal N° 28 pages 647



volumiques et par leur qualité de surface peintes. C'est le cas, par exemple de reliefs dont nous avons déjà parlé précédemment tels « Léon devant un mur de briques » de 1989, « Femme mangeant une pomme » de 1981, « Femme contre une porte » ou « Neysa »<sup>17</sup> de 1989. Dans ce type de production, le spectateur est forcément conduit à percevoir l'œuvre tout à la fois en ses tenants sculpturaux et picturaux.

George Segal, par ailleurs, aura souvent recouru au mixage des genres plastiques, au mélange des catégories artistiques, faisant en sorte d'installer un personnage sculpté devant un objet plan polychrome posé au mur comme un tableau. Nous devons repérer quelques spécimens correspondant à ce type d'œuvre parce qu'ils mettent l'accent sur les préoccupations plastiques qui animent la pensée de l'artiste et fondent véritablement sa quête d'un artefact répondant aux exigences « d'une sculpture-peinture dans laquelle on peut pénétrer »<sup>18</sup>. Des pièces telles « L'artiste dans son atelier », mais aussi « Le restaurant italien » de 1988 ou « Danseuse se reposant »<sup>19</sup> de 1983 en sont de bons exemples.

Il nous reste à présent à déterminer les deux derniers groupes d'œuvres qui comptent parmi les d'artefacts hybrides les plus étonnants de toute la production artistique de Segal. Ces créations artistiques ont la particularité de référer à des œuvres de maîtres modernes tels Braque, Picasso, Cézanne ou Morandi. Selon Marla Price, elles constituent pour l'artiste de South Brunswick, « une tentative de recréer des travaux appartenant à un autre artiste avec le minimum d'addition ou de modification, exceptée cette nécessité d'utiliser une autre technique »<sup>20</sup>. Il s'agit donc pour Segal, d'étudier les innovations picturales de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle, en interrogeant les conditions de mutation de l'espace bidimensionnel inhérent à la peinture en un espace tridimensionnel polychrome physiquement appréhendable par le spectateur. Nous distinguerons parmi ces diverses œuvres issues d'une pratique de l'emprunt et de la citation, un premier groupe dans lequel Segal fait cohabiter, comme à son habitude, un personnage moulé en plâtre avec un objet ou un assemblage d'objets, le tout faisant référence à un artiste ou une œuvre de l'avant-garde moderne des années 1890 à 1933. Nous nommerons en premier lieu « La chaise de Picasso » réalisée en 1973, qui se veut une reconstruction en trois dimensions de l'impression N°74 de la « Suite de Vollard »<sup>21</sup> exécutée par Pablo Picasso en 1933. Le « Portrait de Sidney Janis regardant un tableau de Mondrian »<sup>22</sup> réalisé en 1967, participe aussi de cet ensemble. De même en font partie certains moulages de personnages

---

<sup>17</sup> Voir Fiches Segal N°12, 13 et 14 pages 461, 462 et 482

<sup>18</sup> George Segal, in Marla Price. *George Segal, Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Ed. Modern Art Museum of fort Worth, 1990, p 27

<sup>19</sup> Voir Fiches Segal N°17 et 25 pages 464 et 459

<sup>20</sup> Marla Price. *George Segal, Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Ed. Modern Art Museum of fort Worth, 1990, p 5

<sup>21</sup> Voir fiche Segal N°25 page 459

<sup>22</sup> Voir fiche Segal N°48 page 625

féminins en plâtre polychrome, référant aux nus de Bonnard ou de Degas, telle la superbe « Femme nue devant une porte-fenêtre bleue » exécutée en 1981 ou « Summer cabin »<sup>23</sup> de 1984.

L'ultime groupe que nous aurons à étudier est constitué entre autres des « Cézanne's still life » de 1981-1982, de la « Morandi's still life » de 1983 et des reliefs néo-cubistes<sup>24</sup> réalisés en hommage à Picasso et Braque durant les années 1983 à 1987. Ce dernier ensemble de réalisations plastiques présente la particularité de ne pas comporter de personnages moulés en plâtre et semblent se formuler selon un principe sériel ; principe qui met en avant une procédure d'appropriation répétitive totalement nouvelle dans le processus de création artistique de George Segal. Nous aurons très vite à revenir sur ce point.

Mais avant de nous attacher véritablement à la description et à l'analyse des aspects compositionnels ordonnant chacun des types d'artefact artistique énumérés ci-avant, nous devons souligner le fait que certains d'entre eux sont foncièrement issus d'un travail créatif de composition propre aux choix et à la volonté de l'artiste lui-même, alors que d'autres ne sont, en quelques sorte, que des répliques en trois dimensions de compositions picturales bidimensionnelles réalisées par d'autres artistes modernes. Dans certaines œuvres, les impératifs structurels permettant d'ordonner les volumes dans l'espace plastique relèvent purement de son invention et de sa liberté créatrice. Pour d'autres productions, il ne s'agit que d'une transposition en trois dimensions de toiles peintes élaborées selon des choix poétiques découlant, en termes de composition, de la volonté d'un autre créateur. Nous considérerons par conséquent, que les compositions qui ordonnent les réalisations plastiques référant à des œuvres de la modernité picturale telles les « Cézanne still life » ou les néo-reliefs cubistes, ne sont essentiellement que le fruit d'une volonté de reproduire plus ou moins fidèlement les compositions effectivement inventées par d'autres en leur octroyant une corporéité patente; corporéité clairement déterminée par leur qualité d'objets construits concrets, de fac-similés saillant littéralement du support plan. Ainsi nous ne parlerons pas à leur égard de composition mais de structure spatiale, de volume construit et d'assemblage. Nous porterons davantage notre regard sur la manière avec laquelle Segal est parvenu à reconstruire selon les lois de l'espace réel et des volumes sculpturaux, les signes plastiques qui constituaient sur le plan de la toile peinte la représentation imagée.

### **2.3.2 -Des environnements plastiques ordonnés de façon frontale.**

Commençons à présent notre étude des compositions et des ordonnancements spatiaux par les environnements construits si caractéristiques de l'œuvre du sculpteur américain. Dans ces œuvres, Segal

---

<sup>23</sup> Voir fiche Segal N° 8 et 17 pages 463 et 464

<sup>24</sup> Voir fiches Segal N°37, 39, 42 et 44 pages 440, 694 à 696

associe systématiquement des personnages moulés en plâtre, représentés dans des attitudes banales, avec des objets ou des mobiliers réels favorisant la contextualisation de la scène figurée.

Dans ce type de productions artistiques, Segal, sans pour autant faire une étude sociologique de l'américain moyen, met l'accent sur des aspects de la vie moderne dont il est le témoin privilégié. Il nous parle de l'aliénation et de l'angoisse de l'homme omniprésente dans notre quotidien. Ces dispositifs spatiaux consistent en un assemblage, une mise en scène fortement épurée de personnages de plâtre blanc ou coloré, associés à divers éléments structurels et objets réels. Les modelages de personnages ont cela de commun qu'ils sont réalisés en grandeur nature et exhibent toujours un épiderme de surface pourvu d'une matérialité convaincante. Les objets usuels que l'artiste dispose dans l'entour ont pour rôle de borner l'espace de l'œuvre tout en contextualisant la scène représentée. L'une des caractéristiques essentielles de ce type de production réside dans le fait que, la plupart du temps, l'œuvre est appréhendable selon des points de vue qui engagent une perception frontale de l'espace plastique. C'est ce que nous avons analysé lorsque nous nous sommes penchés sur « La boucherie » et « Le dîner »<sup>25</sup> de 1964 et 1965 et c'est aussi ce que nous observons dans « Le métro »<sup>26</sup> de 1968. Devant une telle œuvre, le spectateur est amené à sonder du regard un espace relativement sobre qui, à l'instar de « La station essence »<sup>27</sup> de 1965, vient affirmer un parti-pris structurel fortement enclin à la frontalité : il s'agit d'un morceau d'habitable de cabine de métro véritablement reconstruit contre un mur de la salle d'exposition et dont les éléments qui le constituent (portique, fauteuils et fenêtres) sont disposés de façon à créer une succession de plans frontaux dans le champ de vision perçu en profondeur. Segal a totalement peint en noir le mur de la salle d'exposition devant lequel l'œuvre se déploie et ainsi fait allusion à l'obscurité omniprésente que peut percevoir au travers des fenêtres le voyageur situé à l'intérieur de la cabine d'une rame du métro s'ébranlant d'une gare à l'autre, le long des couloirs de circulation plongés dans la pénombre absolue. Ce mur sert en quelque sorte de fond indéterminé sur lequel se détache vers l'avant un mobilier urbain réduit à son strict minimum mimétique : un pan de l'habitable de la cabine constituée par la paroi intérieure d'un wagon avec sa double fenêtre et son plan du métro rivé au mur, des sièges en cuir disposés selon un agencement au sol orthogonal, un personnage assis moulé en plâtre blanc et quelques éléments de sécurité telles des poignées suspendues venant accentuer la verticalité structurelle de l'espace ainsi agencé. Le sculpteur a placé à même le sol un revêtement clair qui vient délimiter, ou du moins marquer de façon explicite, l'entour du dispositif scénique. Faisant cela, il influe sur la manière avec laquelle nous sommes amenés à appréhender visuellement l'œuvre. Celle-ci s'offre à notre regard selon des angles de vue fort limités et orientés : tous les éléments

---

<sup>25</sup> Voir nos commentaires en pages 331 à 333 du premier livre et fiches Segal N° 11 et 16 pages 444 et 698

<sup>26</sup> Voir fiche Segal N°18 page 445

<sup>27</sup> Voir fiche Segal N°3 page 443 et nos commentaires au sujet de cette œuvre en page 330, livre 1

formels qui le constituent sont disposés dans un alignement parallèle au plan d'un tableau fictif. Ainsi, par ce stratagème compositionnel, le spectateur, malgré la possibilité qui lui est donnée de pénétrer véritablement dans l'œuvre, est invité à se tenir physiquement en dehors de la scène représentée... Mais n'en soyons pas dupes ! S'il y a souvent dans les œuvres de Segal « des indices subtils qui visent à décourager le spectateur d'entrer dans l'œuvre »<sup>28</sup> jamais celui-ci ne se trouve dans l'impossibilité physique de le faire : l'espace de représentation n'est pas clos sur lui-même et seuls quelques éléments structurels viennent matérialiser l'entour plastique. C'est à partir de ce bornage des limites de l'œuvre que le spectateur enclin à y projeter la « Remote présence »<sup>29</sup> en vient à décider par lui-même de ne pas s'introduire physiquement dans l'espace banalisé de l'œuvre... Ce revêtement de sol ne constitue, en fin de compte, qu'un repère visuel qui induit chez l'observateur une compréhension des limites supposées de l'installation plastique et potentiellement influe sur ses déplacements réels dans ou devant l'œuvre. L'entour, bien que délimité au sol par cet artifice plastique matérialisant les limites de la scène représentée, n'en est pas moins totalement ouvert sur l'espace de monstration : le vide opérant tout autant entre le spectateur et les éléments formels de la scène reconstituée en trois dimensions, qu'entre le mobilier urbain formant l'habacle et le personnage de plâtre, se veut, au même titre que la lumière incidente, un constituant matériel de l'œuvre. Il s'agit en quelque sorte, nous dit Jan Van Der Marck<sup>30</sup>, d'un assemblage tridimensionnel fait d'un moulage de plâtre, d'objets et mobiliers réels utilisés avec parcimonie et mis en situation dans un espace qui s'avère celui où évolue le spectateur... espace prégnant par conséquent qui résulte a priori d'un travail de sculpteur et prend en compte explicitement une réalité contingente impliquant les volumes et leur relation à l'espace réel. Toutefois, si tel est le cas dans cet environnement spatial, comme d'ailleurs dans « La station essence » ou « La boucherie », ou encore « Le dîner » de 1964 -1965 dont nous avons déjà parlé, la volonté du sculpteur de South Brunswick est de positionner ces objets et volumes de telle sorte que, bien qu'on puisse les observer sous plusieurs angles, « c'est un peu comme s'il transférait un tableau dans les trois dimensions, faisant contraster les volumes avec les plans, à la manière du peintre. »<sup>31</sup>

Bref, Segal se souvient en effet du peintre qu'il fut à ses débuts. Il se comporte comme tel, introduisant dans ses compositions tridimensionnelles des volumes polychromes et des éléments architecturaux ordonnés selon des plans frontaux successifs dans le champ perçu en profondeur. Cette particularité structurelle est accentuée par la façon dont ses environnements sont fréquemment ceints de murs ou campés d'un arrière-plan vertical

---

<sup>28</sup> Jan Van Der Marck. *Georges Segal*, New York, Harry N. Abrams, 1975, Ed. revue et corrigée 1979, p 43

<sup>29</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur à nos commentaires aux pages 38 et 39 du premier livre.

<sup>30</sup> Jan Van Der Marck. « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 20

<sup>31</sup> Ibid



souvent aveugle. C'est le cas de « La rue de la ville » de 1987 dont nous avons déjà parlé précédemment et dans laquelle l'artiste a reconstruit des pans de mur de façade qu'il a peints. Comme l'a écrit Marco Livingstone, « la formation de peintre de Segal est restée manifeste longtemps après que les frustrations que la peinture lui a causées l'eurent conduit à travailler en trois dimensions ». Toutefois rajoutons que, si frustrations il y eut, notamment dans les années 1958-1962, elles ne furent pas liées, comme on pourrait le laisser entendre, à une incapacité d'être « un bon peintre » mais davantage au fait que l'artiste lui-même avait, sinon pour exigence du moins comme questionnement, le fait de réaliser une œuvre qui se jouait tout à la fois de l'espace pictural illusionniste et de l'espace réel, de la 2D tout autant que de la 3D ... Il avait « faim de quelque chose avec des arêtes saillantes (hard-edge) et une structure palpable »<sup>32</sup>.

Insistons plus encore sur ce point : s'il est vrai que George Segal a lui-même fait part à maintes reprises de son sentiment d'insatisfaction devant ses propres productions picturales<sup>33</sup> des années 1950, il ne faudrait pas

---

<sup>32</sup> George Segal, propos recueillis par Sam Hunter, *George Segal*, Ed. Rizzoli, New-York, 1989, p 17

<sup>33</sup> Remarque : Nous ne porterons à la connaissance de notre lecteur que deux déclarations de l'artiste relatant clairement la frustration qu'il éprouvait dans les années 1950 lorsqu'il ne pratiquait que l'activité picturale et qu'il ne parvenait pas totalement à satisfaire son impérieux besoin d'interroger les contingences de l'espace réel. Nous considérons que la posture de peintre qu'il adopta durant ces années était alors très professionnelle et mettait en jeu un débat plastique véritable qui devait ultérieurement fonder les bases d'un questionnement artistique singulier autour des enjeux liés à l'espace 2D/3D. Certes, ce travail de peintre ne semblait pas correspondre totalement aux aspirations et aux problématiques qui habitaient l'esprit de l'artiste américain mais, justement, nous considérons que c'est parce qu'il fut confronté à cette réalité de la peinture de son temps et parce qu'il voulait questionner les limites mêmes de l'art pictural qu'il en vint dès 1958 à produire ses premiers modelages... Sans cette première expérience en peinture, expérience parfaitement assumée et menée à son terme, il n'est pas dit que l'œuvre du sculpteur George Segal ait pu revêtir une telle envergure.

Le premier des propos formulés à ce sujet par Segal, que nous souhaitons reproduire ici, est un extrait d'une note autobiographique tirée du catalogue d'exposition de Cologne, à la galerie Onnasch en 1971. Dans ce texte Segal déclare : « Depuis dix ans je peignais en ayant un sentiment toujours plus aigu de crise, jusqu'au moment où j'ai senti, en 1958 environ, qu'il fallait que je passe aux trois dimensions. Une fois passé aux trois dimensions, il m'est devenu plus facile d'incorporer tout ce qui m'intéressait. » (« *George Segal : le sens du pourquoi pas ?* », in *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 32); le second texte est issu d'un entretien que l'artiste accorda à Barbara Catoir en cette même année 1971, qui figure dans « *Das Kunstwerk* » de mai 1971. Le critique d'art demande à George Segal quelle peut être l'origine de ses modelages de personnages en plâtre exécutés en grandeur nature et intégrés dans des environnements réels. Ce dernier lui répond : « je crois que c'est mon sentiment d'insatisfaction devant mes propres peintures. Pendant dix ans j'ai été peintre, et je me suis intéressé aux idées contemporaines : l'art abstrait, l'expressionnisme. Pourtant, tout ce qui avait été tenté jusqu'alors dans la peinture moderne pour supprimer la barrière entre l'espace concret et l'illusion d'espace que donne la surface d'un tableau, me semblait avoir échoué. Je ne trouvais là aucun moyen d'exprimer tout ce qui m'intéresse : la contenance, les gestes, les attitudes, les problèmes de volume. Ou je renonçais à tout cela ou j'abandonnais la peinture. J'ai choisi d'abandonner la peinture (« *George Segal parle de son œuvre* » in *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 26)

considérer que sa pratique picturale d'alors était exsangue de qualités plastiques ou dépourvue d'intérêt artistique. Nous ne partageons bien évidemment pas l'avis de Donald Judd qui, dès l'année 1962 n'hésite pas à déclarer au sujet du sculpteur de South Brunswick : « La première chose à faire est de passer sous silence les peintures de Segal. Les personnages et ce qui les entoure sont peints n'importe comment. Le rendu de l'espace est aussi mou que l'est la touche du pinceau. La couleur est bourbeuse »<sup>34</sup>. Notre avis, est diamétralement opposé. Nous considérons cet aspect de la peinture segalienne comme crucial pour le développement du débat artistique qui animera dès 1958 sa démarche de sculpteur. Nous affirmons que ses premières expériences de peintre ont, pour une part encore trop inconsidérée, totalement contribué à l'éclosion de son œuvre mature et à la mise en jeu de l'Objicio, cet objet pictural réel que nous voyons se manifester dans la majorité des œuvres et environnements spatiaux de peintre-sculpteur américain... d'ailleurs Segal n'aura de cesse toute sa carrière d'avoir recours régulièrement à la pratique du pastel pour palier peut-être à la nécessité de retourner aux sources de l'art pictural. De même, pouvons-nous remarquer qu'à partir des années 1990, c'est aussi vers des pratiques picturales que son activité artistique tendra...

Nous souhaitons voir en cela la manifestation d'un désir de retour aux origines de ses préoccupations artistiques et d'inscrire de façon explicite toute son expérience de créateur dans un « entre-deux » poïétique qui réfère autant à la sculpture qu'à la peinture ; « entre-deux » qu'il n'aura jamais cessé d'interroger inlassablement durant toute sa carrière, opérant à partir des contingences de l'espace réel et de ses modalités lumino-chromatiques pour mettre en œuvre la figure représentée dans l'entour... Ses premières peintures ont, à nos yeux, quelque chose à voir avec cela : elles s'affirment dans l'opulence de la matière picturale comme de véritables précipités visuels par lesquels l'œuvre nourrit le paradoxe de se vouloir simultanément une évocation d'éléments formels obéissant à la Mimésis et une exhibition du substrat matériel qui la constitue comme objet réel issu d'un travail de peinture. En d'autres termes : si elle correspond à la projection spontanée d'une image mentale, toute subjective et encline à la figuration, elle est aussi le fruit d'un « agir » pictural qui nous conduit à prendre en considération le geste accompli du peintre préoccupé davantage à marquer la surface de la toile devenue « le sol de l'expérience expressive »<sup>35</sup>. Ainsi l'artefact artistique est-il tout autant une image figurative qu'une surface exhibant sa matérialité picturale. Il nous oblige à reconsidérer le rapport patent entre représentation et présentation, entre l'image peinte et le tableau affirmant sa réalité d'objet volumique plan. Mais cependant, pour George Segal, en ces années 1958-1962, cela ne suffit pas ! Ces œuvres, véritables fruits d'une progression anaphorique totalement consacrée au pictural, ne permettent pas de « supprimer la barrière entre l'espace concret et l'illusion d'espace que donne la surface d'un tableau »<sup>36</sup> Elles ne sont qu'artefacts plastiques

---

<sup>34</sup> Donald Judd : extrait de « *Georges Segal* », *Arts magazine*, septembre 1962, Vol. 36, p 55

<sup>35</sup> Umberto Eco. *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, p 137

<sup>36</sup> George Segal. « *George Segal parle de son œuvre* » in *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 26

accrochés au mur d'exposition, que toiles peintes inexorablement contenues dans les limites de leur assise matiériste recouvrant la surface plane. Elles ne parviennent pas à s'étendre hors de celles-ci et ne s'affirment pas véritablement comme volumes saillant dans l'entour: pour Segal, le peintre, malgré tous ses efforts, a échoué à faire de l'espace réel un des constituants plastiques de l'œuvre... C'est à partir de ce constat, nous supposons, que peut advenir ce sentiment de crise dont parle l'artiste lui-même, ce doute qui l'assaille et le rend insatisfait de sa recherche picturale... De là aussi, que naît dans son esprit cet impérieux besoin de « concréter » l'image picturale en la faisant sortir du plan du tableau, en extirpant littéralement de la toile peinte la figure représentée : le tableau comme représentation d'un espace illusionniste mue en un dispositif tridimensionnel ordonnant les figures construites en volume dans un entour borné par des objets colorés concrets. Autrement dit, la surface peinte sur laquelle sont représentées les figures devient un espace tridimensionnel polychrome agencé d'objets réels et de personnages modelés en plâtre. Le peintre se fait sculpteur ! Le tableau se transforme en un entour réel où interfèrent lumières, couleurs, volumes et figures représentées en trois dimensions... Nous reviendrons ultérieurement sur cette mutation de l'espace 2D en espace 3D et nous justifierons plus encore notre position critique à l'égard des peintures des années 1950 à 1962 de Segal.

## **2- Des dispositifs environnementaux englobant :**

Revenons quelques instants sur « La rue de la ville »<sup>37</sup> de 1987 pour souligner le fait que cet environnement qui semble agencé de façon frontale laisse toutefois l'opportunité au spectateur de s'y introduire facilement et, par conséquent, d'éprouver plus fortement encore ce sentiment d'appartenir à l'entour de l'œuvre, d'y être en quelque sorte totalement intégré. Nous renvoyons d'ailleurs notre lecteur aux commentaires de l'artiste lui-même, que nous avons fait figurer dans notre seconde partie aux pages 335 à 337. Cette œuvre, par ces dimensions importantes et par son ordonnancement structurel plus épars, présente des qualités spatiales qu'on pourrait qualifier de monumentales. En ce sens, elle participe aussi d'un groupe d'artefacts artistiques aux dimensions souvent plus imposantes qui se constituent en dispositifs environnementaux englobant. Nous comptons parmi ces derniers des pièces telles « Le bal costumé » de 1965-72 et « La traversée de la rue » de 1992. La particularité d'une production plastique telle « La traversée de la rue », réside dans le fait qu'elle est essentiellement constituée de personnages modelés en plâtre (puis coulés en bronze), disposés à même le sol sur la presque totalité de la surface de la salle d'exposition où leur présence matérielle investit considérablement une grande partie de l'espace. L'éclairage direct très localisé au dessus des figures modelées, ajoute une

---

<sup>37</sup> Voir fiche George Segal N° 16 page 698

note dramatique à la vision que peut en avoir le spectateur<sup>38</sup>. Cet agencement étale des personnages occupant toute la superficie du lieu même de leur présentation, participe de ce que George Segal nomme « un espace global »<sup>39</sup>. L'effet de dramatisation qu'induit le flux de lumière incidente rend palpable à l'œil les incidences matiéristes spécifiques à chaque modelage et révèle la forme et les qualités intrinsèques du vide réel autour des volumes. L'environnement gagne en pouvoir expressif et cela crée, dans l'esprit du regardeur, une forte tension psychologique: l'envergure du dispositif spatial judicieusement éclairé ainsi que la forte prégnance plastique des personnages moulés en grandeur nature, génèrent un tel sentiment d'évidence et de proximité que le spectateur peut avoir l'impression d'évoluer dans un milieu qui devient, pour une part significative, l'entour de l'œuvre: l'espace réel participe du dispositif artistique et mue en un constituant matériel primordial de l'artefact plastique, au sein duquel les compénétrations volume-espace-lumière opèrent de façon efficiente.

Précisons toutefois qu'un dispositif plastique englobant tel « La traversée de la rue »<sup>40</sup> de 1992 relève davantage de problématiques d'ordre sculptural et environnemental que d'un questionnement lié à la peinture. Par conséquent, nous concédons aisément qu'il ne peut être question à son sujet d'objet pictural réel: c'est un environnement spatial issu d'une recherche purement sculpturale dont il faut, par ailleurs, différencier la version en bronze réalisée à des fins d'installation en extérieur<sup>41</sup> de la version originelle en plâtre installée uniquement dans des lieux protégés, en intérieur. Certes la réalisation sculpturale en bronze a subi un traitement pictural qui confère aux personnages leur aspect originel de modelage de plâtre blanc mais cet état de fait ne constitue pas pour autant un acte véritable de peinture: l'œuvre se déploie dans l'espace social ou naturel, s'affirmant essentiellement par ses qualités de volume sculptural.

Ce n'est pas forcément le même cas pour la version en plâtre qui, dans une certaine mesure, peut renvoyer à des enjeux perceptifs conférant à l'œuvre des allures d'Objicio: comme nous venons de le mettre en exergue précédemment, les prises de vue photographique issues des archives de la Sidney Janis Gallery<sup>42</sup> représentant une version de « La traversée de la rue » de 1992, nous révèlent combien cet environnement spatial singulièrement lumineux peut mettre en valeur tout à la fois les incidences matiéristes qui campent sur l'épiderme des volumes, l'espace réel situé autour des figures et les modulations chromatiques des personnages et des éléments structurels qui le constituent en sa qualité d'artefact artistique...

---

<sup>38</sup> Confère par exemple les documents visuels se rapportant à « La traversée de la rue » ou au « Bal costumé » : fiche Segal N° 19 et 27 pages 618 et 697

<sup>39</sup> George Segal. « *Dialogue à trois voix : George Segal parle de son œuvre* » in Segal, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 27

<sup>40</sup> Voir Fiche Segal N°19 page 618

<sup>41</sup> Voir Fiche Segal N°19 page 618

<sup>42</sup> Voir Fiche Segal N°19 page 618



S'il est vrai que nous ne pouvons nier son appartenance générique et génétique à la catégorie artefactuelle d'environnement sculptural, il n'en est pas moins évident que le traitement plastique de l'entour renvoie, dans un certain sens, à la représentation picturale. Certes les figures n'ont subi aucun traitement chromatique mais le dispositif d'éclairage est tel qu'on en vient à penser que ces personnages figés en plâtre sont directement sortis de la toile peinte, comme par enchantement issus d'un travail pictural jouant des modulations de gris, blancs et bruns : nous en venons à sonder les rapports fond/forme, la succession des plans s'estompant dans le champ en profondeur (profondeur, par ailleurs, dont on ne parvient pas facilement à estimer les distances spatiales), le jeu de lumière incidente sur l'épiderme des volumes qui module la couleur intrinsèque des matériaux, la prégnance plastique du vide formant l'entour et englobant totalement ces fac-similés humains...

Nous voyons combien ce débat sur l'émergence de l'objet pictural réel peut être parfois complexe et ambigu puisque, dans le cas particulier que nous analysons actuellement, aucun élément matériel de l'œuvre ne trouve son origine dans une progression anaphorique axée sur le pictural. Au contraire, tout découle d'une démarche sculpturale... Et, de fait, nous ne pouvons donc y voir un véritable *Objicio* qu'à la condition d'y projeter mentalement les termes poétiques capables de satisfaire notre compréhension des modalités d'émergence de l'objet pictural réel. Or, si nous portons notre attention sur un autre document photographique illustrant ce même environnement sculptural, si nous nous intéressons à la façon dont cette œuvre a été présentée au « Nasher Sculpture Center »<sup>43</sup> de Dallas en janvier 2009, nous ne pouvons plus soutenir que l'entour plastique s'affirme comme le « lieu » où le spectateur est, sinon incorporé du moins invité à pénétrer : l'argumentation que nous avons développée plus avant, à ce sujet, semble relever de la fable ... Ce que nous voyons ici ne peut laisser supposer la moindre possibilité d'entrer physiquement dans l'entour et de se déplacer librement dans le périmètre de l'installation : les barrières, bien que discrètes, ne l'autorisent absolument pas. Mais pire encore : notre approche sensible des phénomènes lumino-chromatiques sur laquelle nous avons mis l'accent au paragraphe précédent, n'est plus du même ordre : l'œuvre ne renvoie pas à autre chose qu'à l'évidence d'un ensemble de volumes sculptés positionnés dans un espace réel ... De toute évidence, ici, « La traversée de la rue » s'avère avant tout un environnement sculptural et à ce titre, réfère au travail d'un artiste préoccupé par des questions de volume, de contenance, de construit et d'espace réel. Bref, nous aurons toujours le plus grand mal dans ce type de productions, à déceler de façon incontestable, la parenté que nous souhaitons y voir avec l'Objet pictural réel... cela parce que, de toute évidence, il n'est pas forcément le fruit d'une progression anaphorique relevant tout à la fois des questionnements sculpturaux et picturaux. Seuls, ici, les tenants d'une problématique liée au volume et à l'environnement réel sont revendiqués... le reste résulte du regard que peut poser sur l'œuvre le photographe ou le critique car, nous le rappelons, tout œuvre d'art est simultanément un « fait intensionnel » et un « fait

---

<sup>43</sup> Voir fiche Segal N° 19 page 618

attentionnel »<sup>44</sup> : elle résulte de la volonté créatrice de son auteur mais aussi de l'interprétation subjective du spectateur. Nous considérerons donc que les environnements sculpturaux de George Segal n'auront que peu à voir avec l'objet de notre étude : l'objet pictural réel. Nous ne nous intéresserons donc pas à ce groupe sculptural sauf lorsqu'il réfèrera directement à une volonté d'interroger les moyens de la peinture. Tel est le cas, par exemple une installation comme « La rue de la ville » de 1987 et du « Bal costumé »<sup>45</sup> de 1965-72. Dans la première, nous l'avons déjà signalé, l'ordonnancement des volumes impose une certaine frontalité de l'espace figuré et les éléments de la structure ont subi un véritable traitement pictural. Dans le second, la majorité des volumes en plâtre sont recouverts d'une couche de couleur vive passée sans nuance, sans relief. Le « Bal costumé » compte sans nul doute parmi les pièces les plus étonnantes que Segal ait réalisées durant sa carrière : c'est une œuvre au caractère parfaitement atypique, constituée de six modelages de plâtre figurant des personnages dont l'identité coutumière se trouve totalement transformée par l'usage et le port d'un masque ou d'un costume. De même, ce dispositif sculptural constitue-t-il un moment clé dans la carrière de l'artiste puisqu'il marque un retour à la couleur ; couleur dont il n'avait plus fait usage depuis qu'il avait abandonné le métier de peintre en 1962. Rectifiant son dispositif durant sept ans en réorganisant l'agencement et en repeignant certains personnages d'une autre couleur, il en vient dans sa version définitive à adopter les trois couleurs primaires et le noir pour structurer l'entour plastique. Il écrira à ce sujet : « J'ai brisé mon propre moule et mes propres limites [...] En ajoutant de la couleur aux personnages, j'ai touché à la terreur, à l'hallucination, au cauchemar. »<sup>46</sup> Et ailleurs de d'ajouter : « Je suis devenu un coloriste honteux en 1965 en faisant « Le bal costumé »<sup>47</sup>... Nous laisserons en suspens ce débat pour le reprendre ultérieurement lorsque nous aborderons la question des modalités chromatiques et lumineuses caractérisant l'objet pictural réel Segalien.

---

<sup>44</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur commentaires que nous formulons à ce sujet à la page 77 de la première partie de cet ouvrage, livre 1.

<sup>45</sup> Voir fiche Segal N°8 et N°27 pages 463 et 697

<sup>46</sup> George Segal, note sur « Le bal costumé », in Martin Friedman et Graham W.J. Beal, « George Segal : sculptures », Catalogue d'exposition, Minéapolis, Walker Art Center, 1978, p 44-45

<sup>47</sup> Second post-criptum de Georges Segal in Jan van Der Mark, « George Segal » New York, Harry N.Abrams, 1975, ED. revue et corrigée, 1979, p 222, et voir fiche George Segal N°27 page 697. (Première version: Fiche Segal N° 58, page 1015, livre 3.)



## Fiche George SEGAL N°22



Heure de pointe. 1983. Bronze. 183x244x244 cm. Contemporary Sculpture Centre, Tokyo

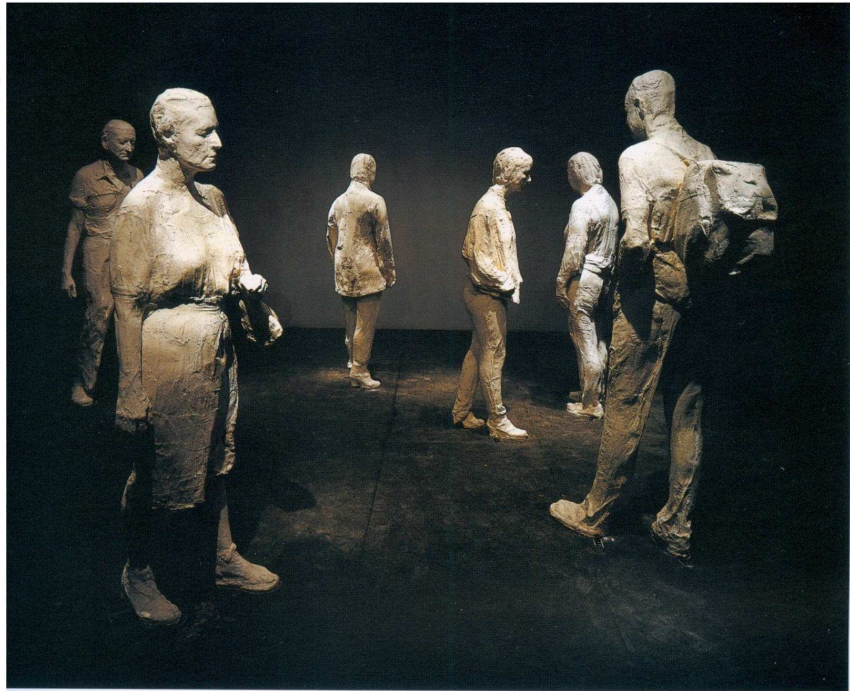


Heure de pointe. 1983. Plâtre, néom et panneau peint. 244x244x488 cm. Coll. Sydney Janis Gallery, New York

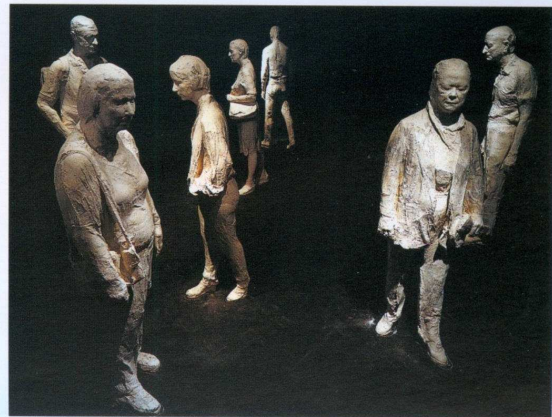


## Fiche George Segal N°19

La traversée de la rue. 1992.  
Plâtre. 183x488x366 cm.  
Sidney Janis Gallery



La traversée de la rue. 1992. Bronze patiné.  
Central Park, Manhattan



La traversée de la rue.  
2009. Plâtre. Dallas.  
Nascher Sculpture Center



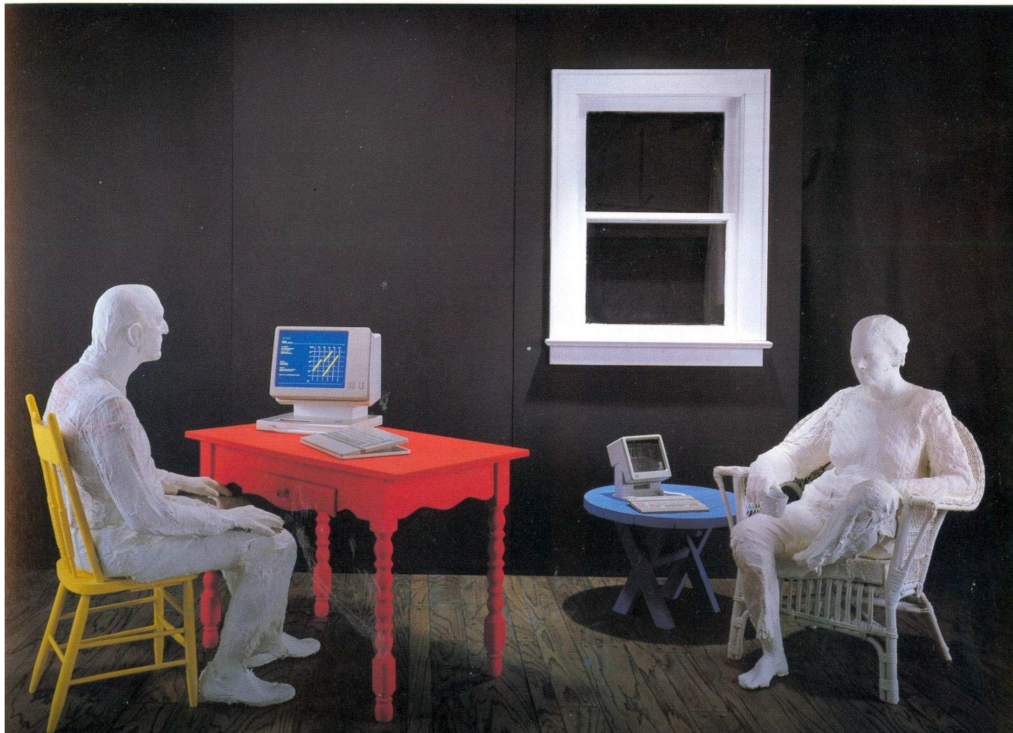
## Fiche George SEGAL N°50



La danse à quatre mains 1980. Plâtre, bois, plastique, boule lumineuse et spot électrique.  
figure: 173x97x97cm et entour 244x366x488 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Passer. Ne pas passer 1976.  
Plâtre, ciment, métal, bois peint et lumière électrique. 264x183x183 cm.  
Whitney Museum of America Art, New York



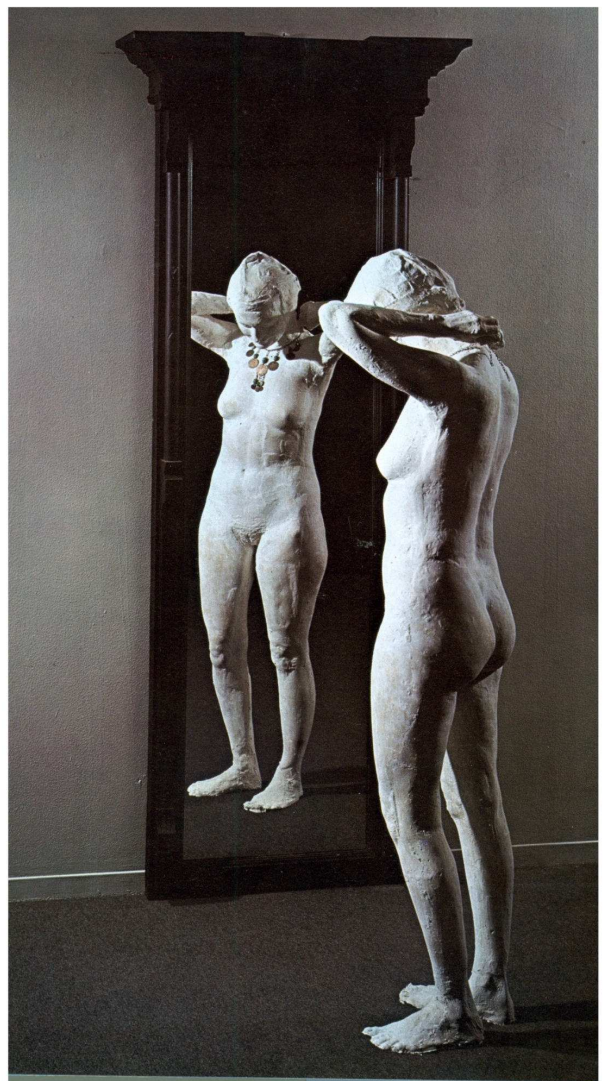
La machine de l'année. 1983. Plâtre, bois peint, plastique et objets divers. 244x366x244 cm. Coll. Time-Life Inc. New York



## Fiche George SEGAL N°46



Femme ajustant son soutien-gorge. 1963.  
Plâtre, bois et miroir. 183x46x76 cm.  
Coll. Morton G. Newman, Chicago



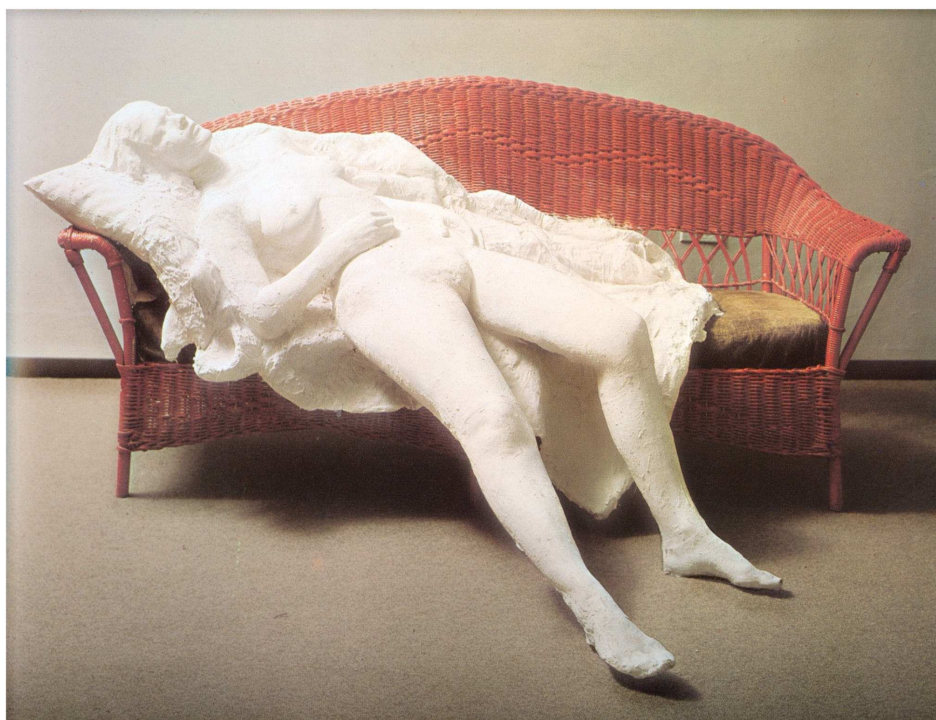
Femme mettant un collier. 1975.  
Plâtre, bois, métal et miroir. 213x114x114 cm.  
Coll. Mission d'Iran



## Fiche George SEGAL N°45



La danseuse à gogo. 1978.  
Plâtre, bois peint, miroir, lumière électrique et vinyl.  
274x150x122 cm.  
Coll. Irma et Norma Braman, Miami, Floride



Femme dans un sofa rouge en osier. 1973. Plâtre et canapé en rotin. 89x203x147 cm.  
Hopkins Center Art Gallery, Dartmouth Collège, Hanover, New Hampshire



## Fiche George Segal N°21



Couple sur deux bancs. 1985. Plâtre et bancs métalliques.  
130x157x157 cm. Coll. Chestnut Hills, USA



Femme sur un banc dans un parc. 1980. Plâtre et alluminium peints. 130x198x11 cm.  
Coll. Melvin Golder, Melrose Park, Pennsylvania.

## Fiche George SEGAL N°20



Femme regardant à travers la fenêtre. 1972.  
Plâtre, brique, bois, vitre et divers. 244x91x70 cm.  
Museum Boymans, Van Beuningen, Rotterdam



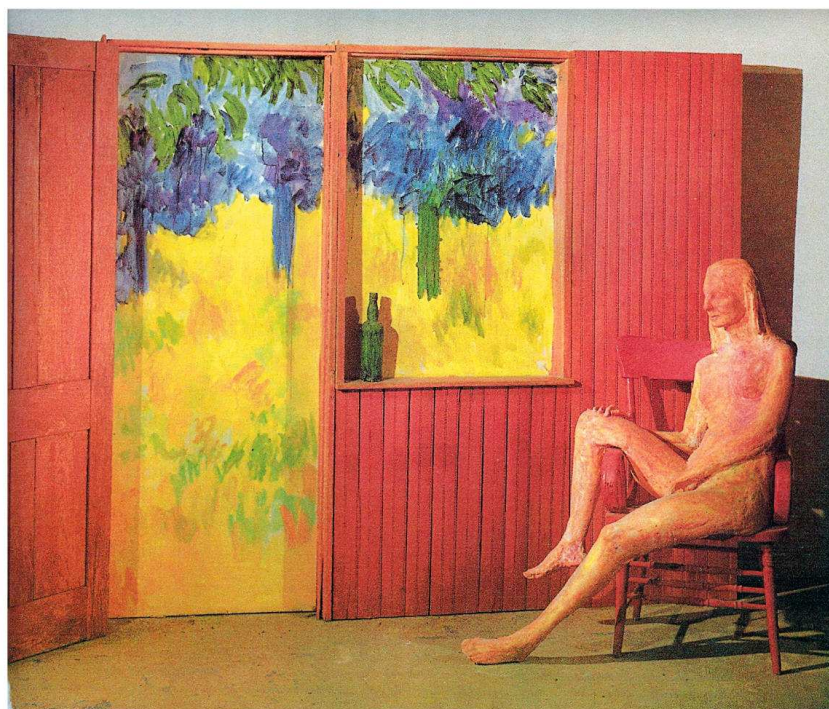
Femme en Kimono regardant par la fenêtre . 1980  
Bronze, bois, verre, rideau, peinture acrylique. 244x109x76 cm.  
Coll. Norman Wolgin, Philadelphia, Pennsylvanie.



## Fiche N°17: George SEGAL



Danseuse se reposant. 1983. Plâtre, bois peints et lumière fluorescente. 244x210x122 cm. Coll. Sidney Janis gallery, New York



Sumer cabin. 1984. Plâtre et bois peints. 203x295x91,5 cm. Coll. particulière, New York

## Fiche George SEGAL N° 48



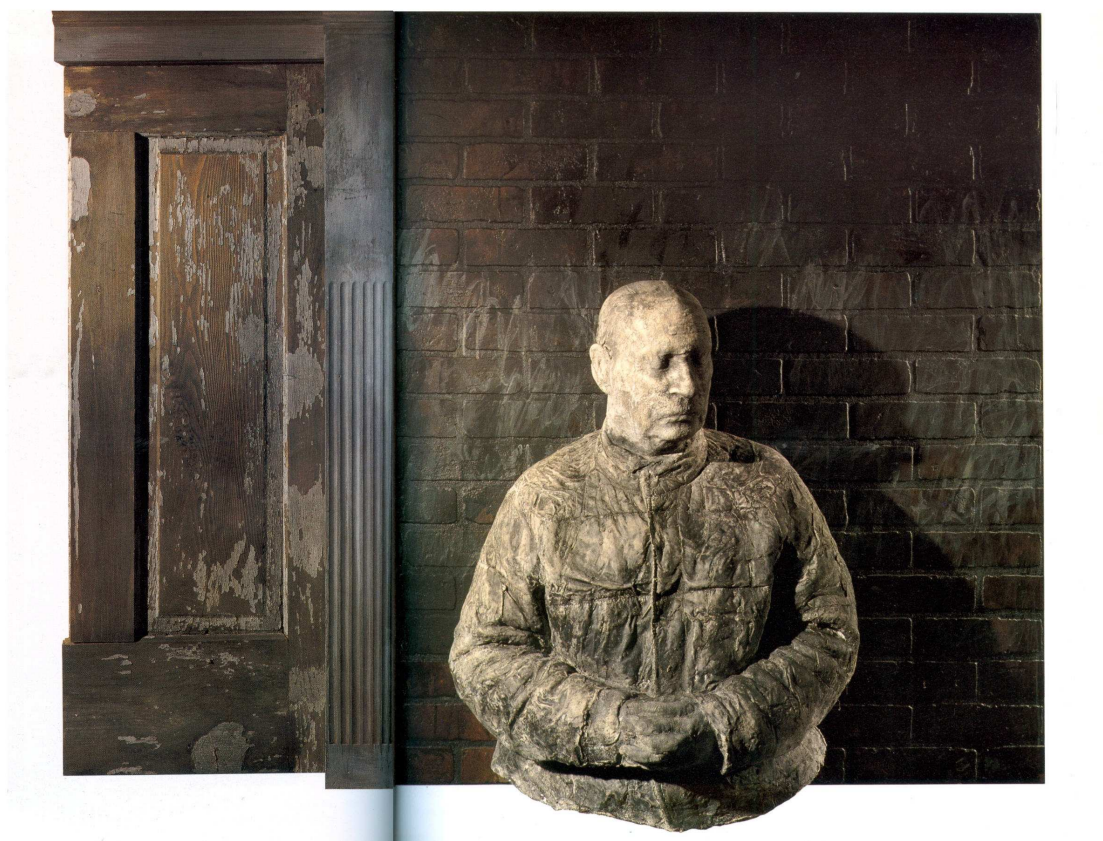
Portrait de Sidney Janis regardant un tableau de Mondrian. 1967. Plâtre, bois, métal, toile, chevalet. 170x127x84 cm. MOMA, New York



Femme debout se regardant dans un miroir. 1996. Plâtre peint, bois et pavés. 122x81x51 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York

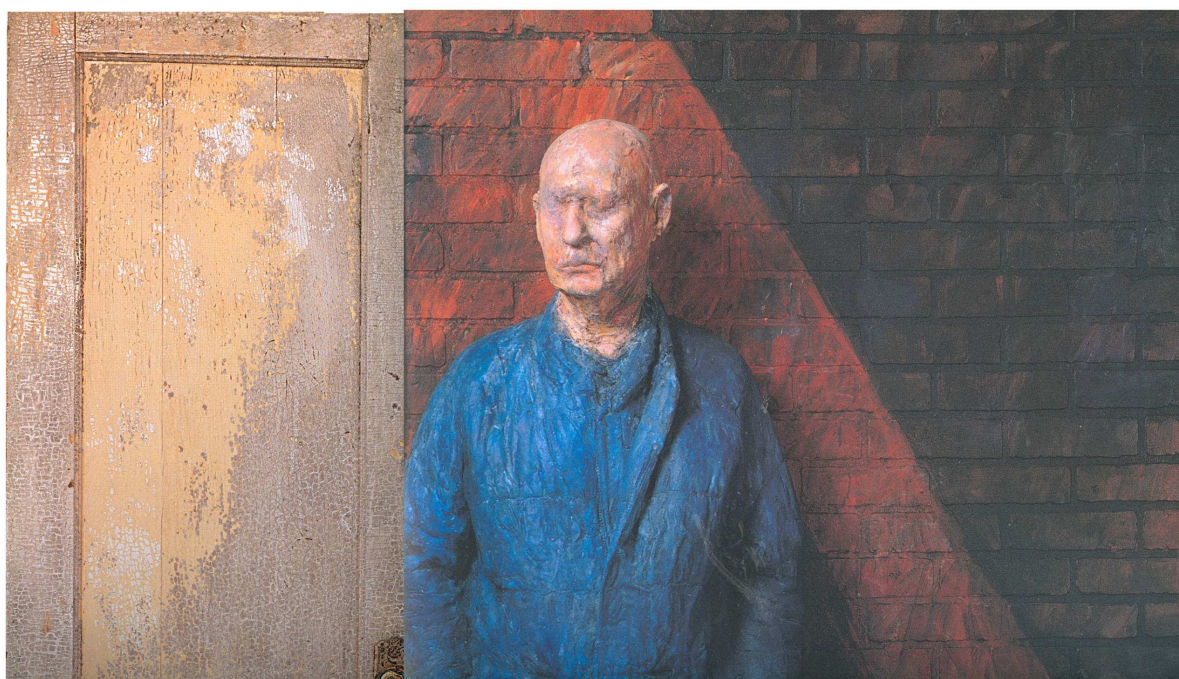


## fiche George SEGAL N°13



Léon contre un mur de briques N° 1. 1989.

Plâtre peint, bois, Massonite, peinture acrylique. 122x173x46 cm. Coll. particulière



Léon contre un mur de briques N°2. 1990. Plâtre peint, bois, Massonite et acrylique. 122x191x47 cm. Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey

### **3- Des assemblages 3D de moindre ampleur : personnage/mobilier, personnage/porte, personnage/miroir...**

La seconde catégorie d'œuvres sur laquelle nous souhaitons nous pencher plus avant correspond à un grand ensemble de sculptures dont la particularité est d'associer un personnage en plâtre modelé à l'échelle un, avec un objet, un mobilier ou un élément structurel, mettant ainsi en valeur la posture même du modèle : par ces assemblages tridimensionnels de moindre ampleur, Segal induit un rapport objet-personnage relativement intimiste qui favorise une perception plus à même d'interroger les qualités de prégnance du modelage et ses interactions matiéristes et lumino-chromatiques avec l'entour réduit à son strict minimum. A l'inverse du groupe sculptural précédent, il ne s'agit nullement d'un dispositif spatial visant à l'élargissement du champ de perception de l'entour à la totalité de l'espace de monstration, ou du moins devons-nous constater que l'accent est davantage mis sur les relations inhérentes entre le personnage et son entour « vital », c'est-à-dire le proche environnement réel qui l'enceint de toutes parts et constitue en quelque sorte le cadre fictif de la scène représentée. Il s'agit en somme d'une juxtaposition de personnages et d'éléments significatifs ou structurels qui confine l'effigie humaine modelée en plâtre brut ou peint, dans un entour restreint, obligeant dès lors le regardeur à porter toute son attention sur les compénétrations espace-volume-lumière très localisées autour du personnage.

Nous compterons parmi ces œuvres les innombrables personnages en plâtre assis sur un fauteuil, un banc ou une chaise réelle telles « Fille dans un sofa rouge en osier »<sup>48</sup> de 1973, « Femme assise avec des sandales » de 1982 dont nous avons antérieurement décrit la genèse, « Couple sur deux bancs » de 1985, ou encore « Femme bleue sur un banc »<sup>49</sup> de 1980. De même les nus féminins et autres personnages associés à des portes et des fenêtres entrouvertes ou fermées en font-ils partie. C'est le cas entre autres de « Claire entrant par une porte » de 1976 et de « Femme en kimono regardant par la fenêtre »<sup>50</sup> de 1980. Nous remarquerons d'ailleurs que ces types d'association duelle d'un personnage en plâtre avec un élément de structure (fenêtre ou porte), un mobilier (chaise ou autre) ou un objet (bicyclette) comptent parmi les premières expériences sculpturales de Segal. En effet, « La femme à la veste rouge » de 1958-62, « L'homme à la bicyclette » de 1962 ou « Figure assise » de 1958 en sont des exemples flagrants<sup>51</sup>. Georges Segal utilise aussi de façon récurrente le miroir ou la glace pour mettre en situation ses effigies humaines en plâtre brut ou peint. C'est le cas par exemple « Femme regardant dans un miroir » de 1981, « Danseuse go-go »

---

<sup>48</sup> Voir fiche George Segal N° 45 page 621

<sup>49</sup> Voir fiche Segal N°21 page 622

<sup>50</sup> Voir fiches Segal N° 20 et 28 pages 623 et 647

<sup>51</sup> Voir fiches Segal N° 5 et 73 pages 996 et 1000, volume 3

de 1978, « Pas de danse à quatre mains » de 1980 ou encore « Femme mettant un collier »<sup>52</sup> de 1975.

Nous allons donc nous pencher rapidement sur ces trois rapports inhérents à ce groupe sculptural: le personnage et le mobilier, le personnage et l'huissier, le personnage et le miroir.

#### **a- Le personnage et le miroir :**

Commençons donc par les dispositifs spatiaux consistant en un assemblage d'un personnage modelé au plâtre avec la présence d'un objet réflecteur tel le miroir. Dans les quatre dispositifs sculpturaux que nous avons nommés ci-avant, nous observons une utilisation de la surface réfléchissante qui favorise une perception duelle de l'espace représenté, à la fois illusion spatiale et entour concret. Chacun de ces quatre artefacts artistiques est accolé au mur de la salle d'exposition et ordonné selon une distribution frontale des éléments réels qui la composent. C'est ce que nous pouvons observer plus particulièrement dans la « Danseuse à go-go »<sup>53</sup> où l'estrade rectangulaire et l'encadrement du miroir fait de planches de bois épaisses pourvues d'un alignement d'ampoules électriques éclairées, mettent en exergue la frontalité patente du dispositif – bien entendu, cela n'est efficient que lorsque le spectateur observe l'œuvre d'un point de vue qui le situe face à la danseuse. Cette dernière a le bras droit levé et tourne le dos à un fond de miroirs. Elle est positionnée de telle sorte à occuper le centre du dispositif et sa verticalité s'inscrit parfaitement dans l'axe vertical médian de la surface réfléchissante. Elle est debout au milieu de l'estrade noire et sa silhouette est entièrement contenue dans l'aire du rectangle que forme le miroir. Dès lors qu'il se trouve face à l'œuvre, le spectateur est conduit à appréhender visuellement une succession de plans qui s'ordonnent de façon parallèle au plan fictif de la scène représentée : un avant-plan constitué essentiellement d'une partie du sol de la salle d'exposition où se trouve l'observateur, un premier plan que matérialise la haute estrade noire sur laquelle est placé le personnage féminin, un cadre lumineux enserrant un miroir disposé juste derrière, contre un mur blanc et aveugle. Par l'entremise de cette surface réfléchissante, George Segal met en exergue simultanément un champ visuel effectivement pénétré par le regard et une portion d'espace illusionniste à laquelle, sans la présence frontale de la glace, l'œil ne pourrait pas avoir accès. On retrouve ici le même stratagème de composition que dans « Le bouquet de coquelicots » de 1918 de Pierre Bonnard<sup>54</sup> : on aperçoit dans le miroir le reflet de la danseuse vue de dos et une partie d'un espace situé hors cadre, à l'extérieur du champ vraiment balayé par le regard. Toutefois ici, contrairement à l'œuvre picturale de Bonnard, il ne s'agit pas d'une transposition picturale mais bien d'un assemblage réel d'objets concrets et de petits miroirs carrés formant une grande surface

---

<sup>52</sup> Voir fiche George Segal N° 46, 48 et 50 pages 619, 620 et 625

<sup>53</sup> Voir fiche George Segal N°45 page 621

<sup>54</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 27 pages 593

réfléchissante. L'observateur est donc, ici, conduit à embrasser en un même regard, des espaces de représentations discontinus de nature différente : l'un s'avère l'entour réel, l'autre une illusion, un reflet dans lequel, par ailleurs le spectateur peut se voir...

Si, dans la toile peinte de Bonnard le miroir est, entre autres, un moyen par excellence de déployer une profondeur de champ en générant une impression d'enfoncement visuel à partir du plan de représentation du tableau, c'est davantage au niveau de l'arrière-plan du dispositif tridimensionnel que se produit, dans « La danseuse go-go »<sup>55</sup> de Segal, l'élargissement de l'espace profond. Le fait même que l'œuvre opère selon les lois de l'espace réel impose ipso facto une « vision directe » de chacun des éléments qui la constituent. Par conséquent, l'information visuelle qui apparaît sur la surface réfléchissante est forcément appréhendée en termes de reflet naissant sur le miroir plaqué au mur de la salle d'exposition, derrière (nous insistons !) le personnage de plâtre blanc. De fait, il y a chez Segal ce qui ne peut exister chez Bonnard : le dispositif spatial est à appréhender selon un perpétuel va-et-vient fovéal, dans un mouvement incessant d'aller-retour qui impose à l'œil d'une part de circonscrire l'entour concret de l'œuvre et d'autre part, de situer l'endroit où est manifestement tangible son reflet ; endroit qui n'est autre que la surface même du miroir, laquelle apparaît au spectateur en son état d'objet plat plaqué contre le mur formant le fond du dispositif sculptural. Par ailleurs, le reflet qui s'y dévoile, participe inmanquablement du rendu de l'espace tridimensionnel de l'œuvre par le jeu des éclats de lumière et des brillances qui se manifestent inmanquablement sur la surface du miroir et par les réfractions lumineuses qu'ils occasionnent dans l'entour réel. Nous aurons à revenir sur ce point ultérieurement. Retenons seulement que s'il y a utilisation du miroir chez George Segal comme chez Pierre Bonnard, et si la fonction d'élargissement de l'espace profond est identiquement recherchée, il est un point crucial sur lequel on doit asseoir leur différence : Bonnard peint des miroirs alors que Segal les utilise concrètement.

Le premier transpose l'effet de miroir, c'est-à-dire l'image qui s'y reflète, dans la peinture, à même la surface plane du tableau, impliquant inmanquablement, pour le spectateur, une vision « de seconde main » ; vision par laquelle il est amené à reconstruire intellectuellement le creusement des distances spatiales à partir du plan fictif du tableau. Le second fait usage de vrais miroirs comme éléments constituant le dispositif spatial. Cela implique par conséquent une visée perceptive directe de l'objet réfracteur ; vision directe donc qui amène notre regard à se déplacer dans l'espace perceptif, des éléments réels concrets qui le constituent jusqu'à cette « fiction d'espace », ce reflet qui ne fait que restituer l'apparence des choses dans l'espace.

Pour le dire autrement, chez Bonnard le reflet dans le miroir est de même nature picturale que le reste de l'artefact et impose, au moins dans les premiers instants de regard, une vision « de seconde main ». On peut dire avec Corine Enaudeau qu'un « miroir peint dans un tableau, c'est deux images en une, l'une enchâssée dans l'autre, sorte d'interpolation qui ne rompt la continuité du lieu représenté que pour mieux l'établir, opérant tout

---

<sup>55</sup> Voir fiche George Segal N°45 page 621



à la fois une ouverture et une clôture de l'espace, une percée sur une autre vue qui pourtant enferme la scène, la complète, prolonge la configuration des lieux »<sup>56</sup>. Chez Segal, de toute évidence, le miroir prolonge aussi la configuration des lieux mais l'illusion d'espace qui émane de sa surface réfléchissante est immédiatement reconnue comme telle par le regardeur. Celui-ci est donc conduit à prendre en considération les natures antinomiques de ce qu'il observe : un espace réel physiquement appréhendable inhérent à la structure tridimensionnelle de l'œuvre et son reflet impalpable et illusoire qui se constitue en un entour fictif ; entour dont on ne peut sonder véritablement la profondeur et qui se constitue en un espace illusionniste restituant une part congrue des apparences du réel. Cependant, dans l'esprit du spectateur, ce reflet est conséquemment le fruit d'une présence concrète : celle d'un objet réel collé au mur de la salle d'exposition, derrière la danseuse en maillot, dont on aperçoit partiellement le dos en même temps que nous y découvrons, peut-être, notre propre apparence reflétée...

Ce que nous cherchons à dire c'est que, dans les tableaux de Bonnard, toutes les figures sont peintes et renvoient à des qualités chromatiques et matiéristes propre à l'artefact pictural... Ainsi, notre perception du miroir tel qu'il est transposé sur la toile peinte s'avère dépendre des mêmes stimuli visuels que le reste des éléments formels constituant la représentation imagée : nous faisons appel aux fonctions centrifuges et centripètes de la conscience pour déterminer, au sein des informations visuelles que notre œil capte, ce qui se constitue comme le reflet sur un miroir de ce qui ne l'est pas. Dans tous les cas, l'œuvre se donne au regard selon des principes qui impliquent immédiatement notre interprétation intellectuelle des artifices sensibles et chromatiques constituant la surface du tableau : elle sollicite dès lors de notre part une vision « de seconde main ». De fait si nous saisissons dans les chairs picturales la présence formelle d'un miroir, celui-ci est au même titre que le reste des éléments formels représentés dans le tableau, une illusion figurale, un « effet » de matière qui influe sur notre conscience imageante selon les modalités d'existence propres à la toile peinte. Si nous reconnaissons un miroir au sein de l'œuvre picturale, celui-ci campe fondamentalement sur l'épiderme chromatique, à même le plan de la surface du tableau et en ce sens, le reflet nous apparaît foncièrement rivé en ce lieu improbable qui s'inscrit juste derrière le plan de représentation du tableau, c'est-à-dire le plan fictif de l'image représentée picturalement... même bien distinct, le reflet qui figure sur le miroir représenté dans le tableau est de même nature que le reste de l'image perçue par le spectateur. En cela réside toute la différence avec les objets réflecteurs que George Segal installe dans ses dispositifs spatiaux. Dans ces derniers, l'ensemble des constituants de l'œuvre sont réels (y compris les surfaces réfléchissantes), de sorte que le spectateur appréhende l'espace sculptural selon des modalités de perception

---

<sup>56</sup> Corinne Enaudeau, « *Vu de dos* », *A travers le miroir, de Bonnard à Buren*, catalogue exposition du Musée des Beaux-arts de Rouen, Paris, Ed de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p 90

visuelle directe, en « vision directe » dirons-nous avec Gombrich<sup>57</sup>. Cependant, le reflet dans le miroir ne constitue qu'une apparence, qu'une illusion figurale et implique les mêmes principes perceptuels qu'une photographie : il nécessite une vision « de seconde main » qui nous fait saisir la ressemblance analogique par laquelle le reflet est, dans notre esprit, la réplique imagée d'un environnement concret... Nous voilà donc contraints d'opérer sur l'œuvre selon deux principes de vision : une vision directe et première qui nous fait « palper » du regard le corps des choses réelles (l'estrade, le personnage en plâtre, le cadre lumineux et l'objet-miroir qu'il enserme, le mur et le sol de la salle d'exposition) puis une vision « de seconde main » par laquelle, ces mêmes choses nous apparaissent comme illusions, comme reflets sur la surface du miroir. Mais, ajoutons que celui-ci étant lui-même originellement appréhendé comme un objet concret participant de la structure spatiale de l'œuvre, nous prenons acte de la réalité structurelle de l'artefact tridimensionnel.

Ce n'est évidemment pas le cas des œuvres picturales de Bonnard dans lesquelles celui-ci inclut la présence d'un miroir : parce que sa peinture se constitue en premier lieu en tant qu'image figurative, elle implique presque immédiatement de la part du spectateur une vision « de seconde main ». Le miroir, d'ailleurs, tend à faciliter cette modalité perceptive puisqu'il amène à voir dans l'information chromatique qui recouvre le support peint, une image se reflétant à la surface d'un miroir, lui-même déjà constitué en figure représentée sur la surface du tableau. Ce redoublement mimétique tend à neutraliser la visée de la toile peinte en tant qu'objet concret amenant le spectateur à se désintéresser momentanément de « la position d'existence de l'objet, de son insertion dans le réel, pour regarder, à même ce perçu, un être fictif [...] et engager avec cette « fiction perceptive » un commerce esthétique, aussi charnel qu'intérieur »<sup>58</sup>. Chez Bonnard, le tableau se voulant invariablement de l'ordre de la représentation figurative, il nécessite à priori de l'observateur une vision « de seconde main ». Mais cette visée perceptive s'en trouve subtilement contrariée par un traitement pictural qui induit, dans l'esprit du regardeur, la compréhension des tenants matiéristes et chromatiques de la surface peinte ; celle-ci l'entraînant après-coup à appréhender le tableau selon les modalités d'une « vision directe »... Bref, chez Bonnard, le miroir participe du travail du peintre qui aura été de construire une structure spatiale nécessitant d'abord une vision « de seconde main » pour rétablir ensuite une certaine inclinaison à voir l'œuvre selon les modes directs de la vision, c'est-à-dire à percevoir l'œuvre peinte comme un réceptacle plan où opère l'artifice pictural. Chez Segal, c'est un mouvement inverse qui anime l'acte de perception : l'œuvre est conçue littéralement en ronde-bosse ou constitue une sorte d'assemblage d'objets usuels concrets et de modelages de plâtre, à

---

<sup>57</sup> Ernts Gombrich : « voir la nature, voir les peintures » in *Art de voir, Art de décrire II*. Cahier du musée national d'Art Moderne N° 24, Centre Georges Pompidou, 1988, pp 21 à 42, plus précisément p 30

<sup>58</sup> Corinne Enaudeau, « Vu de dos », *A travers le miroir, de Bonnard à Buren*, catalogue exposition du Musée des Beaux-Arts de Rouen, Paris, Ed de la Réunion des Musées Nationaux, 2000, p 90

partir de quoi, peut-être manifeste la « vision directe » d'un espace réel. Mais dès lors que cette vision est établie, on en vient à repérer des caractéristiques spatiales qui s'avèrent soit illusionnistes (reflet dans le miroir), soit référant au mode pictural telles la frontalité des plans, la discontinuité des espaces, la verticalité du dispositif de visibilité figurale.

Chez George Segal, comme chez Pierre Bonnard, pourrait-on dire avec Raymond Cogniat, « le miroir ajoute à l'intimité en montrant la pièce fermée. Il nous enferme entre ce qui est devant et ce qui est derrière. Mais pour cela, il ouvre le mur où il est placé ; ainsi établit-il un prolongement...il ajoute à l'imprévu, ranime les lumières, modifie les proportions, inverse les objets, crée l'insolite et provoque l'étonnement »<sup>59</sup>; étonnement qui peut advenir chez Segal uniquement, du fait même que le spectateur peut y découvrir subrepticement sa propre image reflétée dans le miroir...

Précisons, avant de conclure, que si « le miroir ouvre le mur », il est évident à présent, nous semble-t-il, que ce dernier constitue, dans les toiles de Pierre Bonnard un plan parallèle ou presque assimilable au plan fictif de l'œuvre picturale alors que chez George Segal, il ouvre conséquemment le mur formant l'arrière-plan du dispositif tridimensionnel. Chez l'un il participe de processus visuels par lesquels l'œuvre est tout d'abord appréhendée comme image, puis renvoyée à son état de « concrétude », de configuration volumique d'objet-tableau accroché au mur... comme un miroir. Chez l'autre, il constitue un élément scopique déclencheur par lequel l'œuvre originellement perçue comme volume réel vient révéler des aspects mimétiques qui réfèrent d'emblée à l'espace pictural.

## **b- Le personnage, l'accessoire et le mobilier.**

La toute première expérience de modelage par bandes de plâtre à laquelle George Segal se livra fut « L'homme à la table » de 1961. Il s'agit d'un autoportrait réalisé avec l'aide son épouse, Helen. La production de cette œuvre marque un moment décisif de la carrière du sculpteur de South Brunswick puisque cela le mènera quelques temps après à cesser son activité picturale. Nous avons évoqué tout cela dans les chapitres concernant les influences artistiques et sa démarche créative, en partie 2. Mais plus important encore, cette pièce compte parmi les premières œuvres sculpturales pour lesquelles l'artiste combina des objets réels avec des fac-similés de la figure humaine modelés en plâtre. « En posant un de ces personnages sur une vraie chaise », nous dit Jan Van der Mark, « il fut frappé de voir combien la présence de la chaise s'imposait et à quel point le centre d'intérêt s'élargissait. Au lieu de ne s'intéresser qu'au personnage, on se mettait à le regarder dans son contexte, soudain accordé à un objet inanimé, comme élément constitutif d'une situation autonome. »<sup>60</sup>. Mais en

---

<sup>59</sup> Raymond Cogniat cité par Antoine Terrasse. *Pierre Bonnard*. Paris, NRF Gallimard, 1967, p 80

<sup>60</sup> Jan Van Der Mark, « *George Segal : l'éternité à la mesure humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art contemporain, 1972, p 6

plaçant un modelage de plâtre sur une chaise réelle, en asseyant de cette façon un véritable sculpture sur un objet industriel et en l'installant à une table dont la fonction usuelle primordiale est conservée, Segal instaure singulièrement un autre rapport perceptif entre le spectateur et l'artefact artistique : ce dernier, totalement dépourvu de socle, entre de plain pied (au sens littéral du terme) dans l'espace de vie. D'un seul coup, la sculpture pénètre l'environnement proche du regardeur, s'y introduit sans l'ajout d'une base ou d'un quelconque artifice de présentation. Elle est posée à même le sol où marche le spectateur, se déploie dans une évidente proximité, avec la même présence que n'importe quelle autre chose de la réalité. Ainsi l'œuvre sculpturale se donne-t-elle des allures d'assemblage d'objets hétéroclites et de combinatoire sans prétention ne référant à rien d'autre qu'à la vie ordinaire, qu'à la banalité du quotidien. Ainsi se trouve-t-elle confrontée à la problématique du mixte : elle s'affirme en une sorte de structure tridimensionnelle constituée d'un modelage « traditionnel », d'objets usuels manufacturés et de l'espace qui les environne. Elle réconcilie, dans l'esprit, l'idée d'un art juché dans les hautes et prestigieuses cimes de la tradition sculpturale historique et la réalité de tous les jours, plus humble, encline à l'usage modeste des objets quotidiens : « Pendant des années, j'ai été attiré par l'idée de constituer un environnement en faisant descendre la sculpture de son piédestal et en pouvant marcher près d'elle »<sup>61</sup> dit Segal. Acceptant l'idée que l'art peut se servir de tout élément de la réalité mais aussi « que l'artiste peut vraiment opérer une espèce de mutation alchimique et incorporer cette réalité dans une œuvre d'art pour lui faire exprimer une cristallisation de sa conscience à lui »<sup>62</sup> il en vient à réévaluer la notion de ready-made et à interroger les fondements même de la perception de l'objet artistique. Certes, nous l'avons déjà évoqué précédemment, Segal n'appartient pas à cette première génération d'artistes modernes qui ont amené à l'émergence d'un nouvel artefact artistique : le ready-made. Il ne porte évidemment pas la paternité d'une réflexion sur la relation de l'art au réel, ni celle d'une exploration patentée des limites structurelles de la peinture ou de sculpture. Bien avant lui, d'autres créateurs ont entrevu les possibles élargissements du champ pictural à celui de la sculpture, et inversement. Bien d'autres artistes ont célébré l'avènement d'un art se déployant au-delà de la seule catégorie à laquelle il était sensé appartenir, conjuguant l'espace pictural à celui de la sculpture, de l'architecture, du théâtre, de l'environnement, ect... Les avant-gardes du début de XXème siècle n'ont eu de cesse de questionner le rapport de l'œuvre d'art à l'espace réel, ont subsumé la représentation à l'environnement concret de sa présentation, ont introduit dans l'entour de l'œuvre des objets empruntés directement à la réalité quotidienne... Bref, George Segal ne compte pas parmi les premiers plasticiens à avoir construit des œuvres hybrides, composites, alliant matériaux nobles et rebus, produits

---

<sup>61</sup> Sam Hunter, *George Segal*, New York, Ed. Rizzoli, 1989 p 20

<sup>62</sup> George Segal, « *Le goût de l'expérience : George Segal parle de son travail* », *George Segal*, catalogue exposition, Knokke-le-Zoute, Sidney Janis Gallery/Elisabeth Franck Gallery, 1989, p 12



spécifiques à l'art et objets de récupération. Des artistes tels Picasso et Braque, Duchamp et Picabia, Kurt Schwitters, les surréalistes, les futuristes ou encore les constructivistes russes, l'ont précédé et c'est, rappelons-le, par rapport à leurs découvertes mais aussi à leurs enseignements que la démarche de Segal doit être abordée...

Revenons succinctement sur quelques faits artistiques susceptibles de nous permettre de mieux comprendre l'approche artistique du peintre-sculpteur de South Brunswick. L'intrusion dans l'univers pictural autonome de corps étrangers en relief relève d'une tendance artistique qu'on pourrait qualifier d'iconoclaste. En effet, ce qui se trouve mis en jeu dans cette exploration tous azimuts du matériau de l'œuvre, c'est bien l'image : on passe du trompe-l'œil désincarné et de l'illusion d'un espace peint parfaitement homogène et lisse à un univers plastique où la matière se décline en termes de textures réelles, d'ossature affirmée, d'incorporation multiple de débris en tous genres, de matériaux solides puis d'objets. Nous voyons poindre dès les années 1910, tout un ensemble de recherches artistiques qui va mettre en avant le concept de « Matériaux mixtes ». Mais, précise Florence de Mèredieu<sup>63</sup>, s'il est vrai que cela fut l'affaire des courants artistiques dominants du début du XX<sup>e</sup> siècle, l'expérience avait débuté dès les années 1880, par l'introduction dans la sculpture de Degas, d'accessoires réels tels l'authentique tutu ou le ruban de soie noué aux cheveux de sa « Petite danseuse »<sup>64</sup> de 1880-81. De même Rodin intégra-t-il à certaines de ses œuvres des fragments de vases anciens et osera-t-il greffer sur quelques unes de ses statues de véritables têtes antiques. Cependant, ce n'est qu'avec les premières avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, que cet « intérêt infaillible pour les choses concrètes »<sup>65</sup> se développera véritablement : Cubistes, Dadaïstes, Constructivistes russes, Futuristes ou surréalistes mirent du jeu dans le débat artistique qui devait amener au déploiement d'un espace plastique qualifié, plus tard, « d'hyperéel »<sup>66</sup>; et celui-ci fut sans nul doute interrogé à partir des contingences de l'art pictural. Ce sont les cubistes, Braque et Picasso, qui furent les premiers à expérimenter, dès les années 1910 à 1914, ce « nouvel espace pictural [fonctionnant] en prise directe avec l'espace pratique de la vie quotidienne »<sup>67</sup>. Les assemblages de papier que réalisa Braque en début d'année 1912, et ceux plus tardifs de Picasso<sup>68</sup>, comptent parmi les premières expériences avant-gardistes qui opèrent cette jonction entre espace plastique et espace réel... Il nous paraît évident que ces reliefs éphémères en papier recouverts de peinture et construits contre les murs de l'atelier, ont fortement à voir avec l'objet pictural réel : ils en sont

---

<sup>63</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994, p 142 et 143

<sup>64</sup> Voir fiche Documents divers N°40 page 643

<sup>65</sup> Allan Kaprow. « *Segal's vital mummies* », Arts News, Vol 62, 1969, p 30-33, reproduit in *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 45

<sup>66</sup> Florence de Mèredieu, Op Cit, p 143

<sup>67</sup> Pierre Daix, *Journal du Cubisme*, Paris, Skira, 1982, seconde édition 1991, p 107

<sup>68</sup> Voir fiche Picasso N°11 page 644

certainement l'une des toutes premières manifestations tangibles et nous aurons à cœur, dans les pages à venir de porter notre attention sur l'éclosion de ces divers et fragiles reliefs. Le moment toutefois n'est pas encore totalement venu... Disons, pour l'instant, que ces constructions tridimensionnelles expérimentales annonçaient, chez Picasso, les réalisations de la « Guitare et bouteille de Bass » de 1913 et des deux versions de « Verre, journal et dé »<sup>69</sup> de 1914 qui incarnent, à nos yeux, les premiers objets picturaux réels de l'expérience artistique moderne. Toujours est-il, que la recherche cubiste des années 1910 à 1914 fut des plus importantes pour faire saillir l'univers pictural trop longtemps demeuré derrière le plan fictif du tableau, au devant du mur sur lequel l'œuvre peinte était accrochée. Nous devons, pour saisir pleinement les enjeux artistiques qu'initient les dispositifs sculpturaux de Segal, énoncer les trouvailles plastiques qui furent celles de Braque et de Picasso, car il ne nous semble pas anodin qu'il en vint à rendre dans les années 1980, un hommage manifeste à l'investigation cubiste d'avant la première guerre mondiale. Comme le suggère Sam Hunter, les travaux réalisés par le sculpteur américain et référant aux productions picturales de Braque et Picasso ne sont que « la prolongation de son obsession pour les formes qui s'introduisent dans l'univers de l'observateur en combinant la peinture et la sculpture dans un ensemble théâtral »<sup>70</sup> ...

Nous retiendrons, pour l'instant, le fait que, de la décomposition de l'espace renaissant à la fragmentation de la surface picturale, de la continuité d'un entour purement optique à l'éclatement de sa forme homogène, les recherches cubistes engendrèrent une vision nouvelle de l'objet artistique et sondèrent ses limites au point de parvenir à ces premiers artefacts que nous nommons : objets picturaux réels. Braque et Picasso, introduisirent la lettre au pochoir à la surface même de l'œuvre, employèrent par collage sur la surface du tableau des fac-similés de bois nervurés réalisés préalablement à la peinture sur du papier à l'aide de peignes. Ils firent usage des inclusions de sable, de sciure et d'autres matériaux d'adjonction mélangés à la peinture à l'huile. Ils créèrent les surprenants assemblages formant une sorte « d'échafaudages »<sup>71</sup> fragiles disposés contre les murs, dans l'espace confiné de l'atelier. Ils inventèrent donc les premiers collages et papiers collés. Ainsi auguraient-ils très largement cette quête artistique moderne qui devait en quelque sorte favoriser l'irruption de fragment de réalité dans l'espace pictural puis le déploiement subversif du corps de l'œuvre peinte dans

---

<sup>69</sup> Voir Fiches Picasso N°21 et 22 pages 645 et 646

<sup>70</sup> Sam Hunter, *George Segal*, New York, Ed. Rizzoli, 1989 p 17

<sup>71</sup> Remarque : ce terme fut employé par George Braque lui-même lors d'une entrevue avec Jean Paulhan pour qualifier ses sculptures éphémères de papier réalisées dans les premiers mois de l'année 1912. In « Jean Paulhan à travers ses peintres » Catalogue d'une exposition de documents inédits, manuscrits et œuvres, Paris, Grand Palais, 1974, p 130, notice 199. Signalons à ce sujet que William Rubin, dans son ouvrage « Picasso et Braque : l'invention du cubisme » rapporte l'essentiel des faits relatant cette période de la recherche cubiste et note que Jean Paulhan a fait figurer dans son livre « Braque, le patron », la même déclaration de l'artiste sans y faire mentionner le terme « d'échafaudages ». William Rubin, « Picasso et Braque : l'invention du cubisme », édition française, Paris, Flammarion, 1990, pages 26 à 31 et notes page 51

l'espace réel alentour... Segal hérite de cela mais aussi des recherches tout aussi fructueuses que provocatrices de Marcel Duchamp, lequel érigea l'objet usuel banal en véritable catégorie plastique : le ready-made. Ce nouvel Artefact à dimension artistique se voulait tout d'abord le fruit d'un esprit contestataire, d'une volonté créatrice révolutionnaire qui, d'emblée, par la portée même du geste de son auteur, affirmait son caractère « semi-canulardesque » et « la fonction dérangeante »<sup>72</sup> de l'objet ainsi introduit dans les sphères de l'art. Pour l'avoir préalablement abordé en première et seconde partie de notre étude, nous ne reviendrons pas sur les enjeux qui ont pu nourrir l'avènement du ready-made, ni même sur les diverses interprétations conceptuelles qu'on en peut faire. Le fait est là : Georges Segal est aussi un héritier direct de cette recherche. Il déclara d'ailleurs au sujet de son premier autoportrait « L'homme à table » de 1961, qu'il s'agissait « d'un être humain ready-made devant une table ready-made »<sup>73</sup>. Cette œuvre sculpturale requiert les qualités d'une production hybride, aux dimensions réduites, formée d'un assemblage d'éléments artificiels et d'objets réels qui se constitue en un véritable volume autonome composite. Il s'agit donc d'un dispositif sculptural de moindres dimensions, associant des mobiliers usuels à un personnage modelé en plâtre.

Insistons cependant sur le fait que nous devons toujours garder en mémoire la manière avec laquelle George Segal est parvenu à leur réalisation. Nous l'avons très largement développé en seconde partie, l'œuvre de ce sculpteur américain est indéniablement rivée aux problématiques de l'art pictural et si son travail de création a pris, par ailleurs, des dimensions environnementales, elle le doit pour une grande part (c'est notre avis !) à sa recherche antérieure de peintre... du moins, nous faut-il considérer ces « premiers pas avortés » dans la peinture comme une incontournable et initiatique expérience augurant la démarche même du sculpteur. C'est par elle, et à partir d'elle, qu'émergeront les problématiques de l'entour réel et des compénétrations lumino-chromatiques dont tout son œuvre sculpté est abondamment nourri. Rappelons-nous d'ailleurs que George Segal fut formé essentiellement aux pratiques picturales à la « Cooper Union School of Art and Architecture » de New York et à la « Rutgers University » de North Brunswick mais qu'il demeurera, en tant que sculpteur, un véritable autodidacte. Nous devons donc encore une fois rapporter notre propos non à des visées purement sculpturales mais bien à des gestes créateurs qui empruntent tout à la fois à l'activité du peintre et à celle du sculpteur, référant simultanément à l'histoire récente de la peinture et de la sculpture modernes, notamment aux expérimentations de collages, d'assemblages et de ready-made, de Braque, Picasso, Schwitters et Duchamp.

L'élimination du piédestal conventionnel ainsi que l'association d'objets ou de mobiliers réels avec des modelages de plâtre sont des pratiques

---

<sup>72</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994, p 128

<sup>73</sup> Georges Segal cité par Ellen H. Johnson, « *The sculpture of George Segal* », Art International, 8, N°2, mars 1964, repris in *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 56, cité aussi par Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994, p 128

récurrentes dans l'œuvre de Segal. Qu'il s'agisse d'environnements spatiaux de très grandes dimensions ou de dispositifs sculpturaux de moindre ampleur, le sculpteur de South Brunswick dispose habituellement ses figures humaines en plâtre à même le sol de la salle d'exposition. Il les agence avec des objets usuels, des accessoires et du mobilier réels qui les constituent en tant que représentation figurée en trois dimensions d'une scène de la vie courante. A l'instar de « Femme bleue sur un banc du parc »<sup>74</sup> de 1980, le spectateur est confronté à une réalité patente : la présence physique d'une effigie humaine en plâtre brut ou coloré située dans l'espace concret où l'observateur évolue. Contrairement à certains environnements englobant et aux dispositifs frontaux que nous avons précédemment déterminés, ce type de volume sculptural ne présente véritablement aucun repère susceptible de marquer ses limites au sol : il n'y a pas de tapis, pas de parquet ou autre matériau de recouvrement qui vienne en quelque sorte borner l'entour plastique. L'œuvre se déploie dans l'espace de la salle d'exposition qui s'affirme dès lors comme un de ses constituants plastiques. Le spectateur, quant à lui, est naturellement saisi par la prégnance et la proximité des éléments formels qui composent l'artefact sculptural. Pouvant physiquement s'approcher au plus près de la sculpture, voire la toucher, il prend conscience de la place qui est la sienne dans l'entour de l'œuvre. Mieux encore : puisque le banc public conserve totalement intacte sa fonction de mobilier urbain et que rien, dans le dispositif plastique ne vient délimiter physiquement ou visuellement l'espace propre de l'œuvre, il peut éprouver l'envie de l'utiliser et s'asseoir juste à côté de la femme en bleu... là est une des particularité de l'Objicio : s'il s'affirme en ses qualités d'artefact artistique doué de représentation figurale, il n'en est pas moins un assemblage tridimensionnel concret qui réfère ipso facto à la réalité contingente des éléments structurels qui le composent. Bref, parce qu'une œuvre telle « Femme sur un banc du parc » de 1980 consiste en un artefact artistique hybride constitué de l'assemblage d'un modelage de plâtre référant à la statuaire et d'un « ready-made modifié »<sup>75</sup>, parce qu'un tel

---

<sup>74</sup> Voir fiche Segal N°21 page 622

<sup>75</sup> Remarque : Rappelons que Marcel Duchamp distinguait le ready-made en tant que tel du ready-made modifié. Dans le premier cas il s'agissait d'un objet issu de l'industrie ou de l'artisanat que l'artiste laissait tel quel sans aucune intervention artistique sinon celle de lui octroyer le statut d'œuvre d'art. Dans le second cas, il était question pour Duchamp d'un artefact ayant quelque peu été transformé par des opérations plastiques ou ayant subi une manipulation nécessitant l'aide d'une tierce personne. Nous ne dresserons pas ici la liste des ready-made modifiés engendrés par les recherches artistiques des diverses avant-gardes du Vingtième siècle mais nous souhaitons seulement nommer les moulages de plâtre repeints par Klein, telles « la Venus bleue » de 1961 ou « La Victoire de Samothrace » de 1962 qui semblent s'apparenter de toute évidence à l'objet pictural réel et participent de ce type d'artefact plastique. Nous signalons au passage la remarquable étude que propose Florence de Mèredieu dans son ouvrage : « Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne » ; étude qui interroge l'objet et son utilisation dans les productions artistiques des avant-gardes modernes. Nous renvoyons notre lecteur aux pages 126 à 133 de cet éclairant propos et plus précisément, pour le ready-made aux pages 128 et 129 (Florence de Mèredieu. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*. Ed Bordas Culture, paris, 1994)



dispositif spatial est présenté sur le même plan que le spectateur, George Segal crée un rapport d'ordre perceptif bien divergent de la conception sculpturale traditionnelle : le traitement matérialiste du corps du personnage féminin en plâtre, littéralement introduit dans l'espace réel où évolue l'observateur et judicieusement associé à un vrai mobilier urbain nourrit un sentiment d'authenticité qui relève « d'une intensification de l'espace quotidien »<sup>76</sup>. Ce sentiment de vérité est d'autant plus exacerbé que l'œuvre est épurée, qu'elle fait l'objet d'une simplification formelle qui ordonne l'entour selon des éléments architectoniques foncièrement verticaux. Cela participe d'une volonté artistique de faire de l'artefact artistique un « lieu » où l'on pourrait pénétrer aisément et explorer à loisir : « je voulais un espace que je pouvais déplacer en moi. Et je souhaitais aussi le ponctuer avec des objets massifs que je pouvais voir sous différents angles et différents points de vue, prenant ainsi le cubisme, peut-être, au sens littéral du terme »<sup>77</sup>.

### **c- Le personnage, la porte, la fenêtre...**

La verticalité du dispositif spatial est plus encore mise en avant, dans les réalisations sculpturales de Segal, par l'emploi des portes et des fenêtres devant ou derrière lesquelles ce dernier dispose ses personnages en plâtre. Là encore, rien ne détermine véritablement la périphérie de l'œuvre qui, au contraire, semble totalement incorporer l'espace de monstration. Nous l'observons très facilement dans des dispositifs sculpturaux tels « Femme en Kimono regardant par la fenêtre » de 1980 et « Femme rouge derrière une porte rouge »<sup>78</sup> de 1976 où le spectateur est amené tout naturellement à faire le tour de l'œuvre pour saisir la situation qu'il occupe lui-même dans l'entour plastique : soit il est à côté du personnage regardant à travers l'ouverture et comprend cette portion de l'espace réel comme participant d'un intérieur de maison, soit il se trouve à l'opposé, c'est-à-dire dans la partie de l'entour plastique supposé incarner l'extérieur... Or, dans ces deux dispositifs spatiaux, à l'exception du rideau blanc, ou du sens d'ouverture de la porte rouge, rien ne nous informe de l'endroit dans lequel la scène se déroule : nous projetons donc dans l'œuvre fortement épurée l'expérience de vie qui est notre et déduisons le sens à accorder à chacune de ses parties. Ainsi la porte et la fenêtre impliquent-elles, dans notre esprit, une séparation entre deux espaces contigus qu'il est d'usage de considérer comme deux endroits bien différents déterminant respectivement un espace intérieur et un espace extérieur. Nous reconstruisons mentalement la scène qui nous est donnée de voir et assimilons l'environnement concret de l'œuvre à l'entour plastique : l'air et le vide réels qui englobent de toutes parts l'artefact artistique participe pleinement de l'œuvre... Autrement dit, par l'entremise d'une porte ou d'une fenêtre à laquelle Segal parvient à

---

<sup>76</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 106

<sup>77</sup> Ibidem

<sup>78</sup> Voir Fiches Segal N°20 et 28 pages 623 et 647

donner le statut d'objet plastique sans lui enlever sa fonction d'artefact utilitaire, il crée un trouble dans l'esprit de l'observateur qui, se représentant mentalement la scène figurée, en vient à assimiler l'environnement réel comme partie prenante dans le dispositif scénique tridimensionnel : l'espace de monstration mue en entour plastique pour le spectateur se trouvant physiquement et directement en contact avec l'œuvre. De même, celle-ci se constitue-t-elle, dans l'immanence de l'acte de perception, comme une réalité artefactuelle issue d'une démarche purement artistique alors que chacun de ces constituants renvoie irrémédiablement aux contingences d'un environnement réel quotidien et aux aspects de l'existence tout entiers absorbés dans l'instant de l'expérience esthétique.

Bref, comme l'écrit Ellen H. Johnson, il réalise des environnements totaux mêlant l'art et la vie en s'efforçant de permettre au spectateur de capter, lors de sa rencontre avec l'œuvre, « ce qu'il y a de vivant dans le présent et de créer une poésie du réel »<sup>79</sup>.

Pour autant, le travail de cet artiste ne constitue aucunement une production « In situ » : il réalise toutes ses œuvres au sein même de son vaste atelier de South Brunswick puis les installe, après-coup, dans le lieu d'exposition auquel elles étaient destinées. Il tient rigoureusement compte de l'aspect esthétique du lieu, portant un grand intérêt aux espaces, aux surfaces de présentation et à l'éclairage: il n'hésite pas, par exemple, à repeindre les murs ou à obturer des ouvertures si cela favorise la mise en scène et le dialogue entre ces diverses productions autonomes. Ainsi oblige-t-il le spectateur à considérer leurs possibles interactions, leur coprésence dans l'espace même où il évolue : « Il faut que je confesse une subversion [...] » dit l'artiste à Giovanni dalla Chiesa, « je vais accorder toute cette attention à la résolution des problèmes posés par une seule sculpture, mais je sais depuis des années [...] que [...] mon véritable travail consiste à créer un espace matériel où l'on puisse entrer. »<sup>80</sup>. La conséquence directe d'une telle visée artistique est que, pour le spectateur, ce n'est plus seulement l'œuvre qui s'affirme comme une entité artistique autonome mais son entour plastique qui fusionne et s'identifie à l'espace de monstration : celui-ci devient en quelque sorte un élément fondateur et primordial de la relation esthétique. Chacune des œuvres réalisées par Segal entretient inmanquablement un rapport étroit avec le lieu d'exposition et les autres sculptures installées. Elles participent de l'espace réel qui les englobe toutes, les unit mais aussi les sépare simultanément: en conséquence, l'environnement réel mue en une part flagrante du dispositif spatial de l'œuvre et se constitue dès lors en espace scénique où le spectateur est invité à pénétrer.

---

<sup>79</sup> Ellen H. Johnson, « *Segal et la sculpture* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 56

<sup>80</sup> George Segal. In *Segal : Sculptures et œuvres sur papier*, Catalogue d'exposition, Barcelone, Galerie Joan Prats, 1986, n.p.

Mais « peut-on qualifier de « scènes » les portions que Segal reconstruit de son environnement ? » se demande Ellen H. Johnson. Dans celles-ci, écrit-il, « il ne s'y passe rien, elles se contentent d'être là, des morceaux de réel. »<sup>81</sup>. Certes, ces dispositifs tridimensionnels ne rendent pas compte d'une scène au sens théâtral du terme cependant, s'ils « se contentent d'être là » et s'ils sont « des morceaux de réel », c'est précisément pour provoquer un événement : celui effectivement d'une implication physique et psychologique du spectateur dans l'œuvre. Leur réalité d'artefacts artistiques hybrides, réconciliant en quelque sorte la tradition sculpturale passée (modelage de plâtre) avec la tradition conceptuelle moderne (le ready-made) favorise, chez le regardeur, une perception de l'espace réel comme véritable constituant plastique de l'œuvre...

Expliquons-nous : parce que l'artefact artistique est ainsi constitué d'un assemblage mixte de fac-similés humains et d'objets usuels référant à la vie courante, le spectateur peut le considérer explicitement comme une production plastique figurative, une représentation imagée tridimensionnelle. Ainsi par exemple, dans « La femme en kimono regardant par la fenêtre »<sup>82</sup>, la posture du personnage féminin et le contexte particulier dans lequel il est figuré, conduisent le regardeur à se saisir mentalement de la réalité narrative d'une femme regardant à travers les carreaux d'une fenêtre. Mais en même temps, il est amené à considérer l'artefact artistique selon ses caractéristiques de volumes concrets. Il prend conscience de sa situation existentielle d'observateur privilégié et de la possibilité qui lui est donnée, de tourner autour de l'œuvre ou même d'y pénétrer. Il est d'ailleurs contraint, pour mieux appréhender tous les aspects de la scène représentée, de se déplacer d'un côté à l'autre de la fenêtre sans prêter cas à l'absence totale du mur encadrant l'hublot : la configuration de l'œuvre est telle qu'on en vient à supposer l'existence d'un espace intérieur clos où se trouve la femme et celle d'un espace extérieur qu'elle est sensée apercevoir à travers la vitre... D'une part, nous évoluons physiquement dans l'espace de l'œuvre, d'autre part, nous percevons le dispositif tridimensionnel comme une représentation figurant une scène a priori familière. Ainsi une partie de l'espace réel mue-t-il, dans notre esprit, en une portion d'entour plastique renvoyant à un « milieu » confiné à l'intérieur d'une maison alors qu'en même temps, une autre partie vient en suggérer l'extérieur. Bref, ces productions sculpturales, dépouillées de toute fioriture ornementale et de toute surcharge décorative, sont de véritables représentations imagées tridimensionnelles induisant dans l'esprit du spectateur un instant de vie identifiable mais, en même temps, elles s'affirment comme le « lieu » de son agissement physique. Elles se constituent donc, en quelque sorte, comme de véritables scènes référant à l'environnement réel et, contrairement à Ellen H. Johnson, nous sommes loin de considérer « qu'il ne s'y passe rien ». Nous en venons au contraire à constater l'implication, presque à son insu, du spectateur lui-même : celui-ci, appréhendant l'œuvre dans sa réalité contingente d'artefact artistique concret, en vient à considérer l'espace environnant comme l'entour

---

<sup>81</sup> Ellen H. Johnson, « *Segal et la sculpture* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 53

<sup>82</sup> Voir fiche Segal N° 20 page 623

plastique de l'œuvre dans lequel il est partie prenante. Le sentiment de proximité, voire d'appartenance, qu'il éprouve au contact des volumes constituant l'artefact artistique, participe de la surdétermination plastique de l'espace réel. Le dispositif spatial, dès lors, ne sollicite pas seulement le regard, n'implique pas uniquement le « voir », mais réclame un « agir », un déplacement physique du spectateur dans et autour des éléments formels qui le composent.

Remarquons au passage combien les titres que donne George Segal à chacun de ses dispositifs sculpturaux s'avèrent tout aussi explicites que prosaïques : « Femme rouge derrière une porte rouge » de 1976, « Femme en kimono regardant par la fenêtre » de 1980 ou encore « Claire entrant par une porte » de 1976 mais aussi « Couple sur un banc » de 1985 ou « Femme bleue sur un banc du parc »<sup>83</sup> de 1980 ...

Nous venons de déterminer quelques caractéristiques spatiales d'un troisième ensemble d'œuvres qui associe systématiquement un personnage (ou deux) modelé en plâtre avec un objet usuel, un mobilier ou un élément de structure.

Nous formulerons au sujet de ces assemblages, deux remarques qui nous paraissent révélatrices des préoccupations artistiques de Segal. Premièrement, comme Pierre Bonnard, il fait usage pour ses compositions, d'éléments de structure référant l'espace de l'œuvre à un champ perçu en profondeur tout en favorisant un certain ordonnancement frontal des constituants plastiques : les portes entrouvertes et les fenêtres autorisent une vision cadrée de la scène figurée dans la profondeur de champ et favorisent une succession des plans agencés parallèlement au plan fictif de la scène représentée. Il en va de même pour l'usage des surfaces réfléchissantes dont les pourtours sont souvent constitués d'un cadre lumineux ou orné qui vient accentuer la verticalité du dispositif spatial et cadrer de façon explicite le personnage moulé en plâtre.

Secondement, les miroirs, dans les dispositifs spatiaux de George Segal offrent l'opportunité de conjuguer au sein de l'œuvre les objets perçus en « vision directe » et leur reflet. Les surfaces réfléchissantes permettent d'amalgamer à l'entour « vital » des personnages en plâtre l'illusion d'un espace agrandi dont le tissu des distances spatiales s'avère le fruit d'une pure illusion. Il nous amène à reconsidérer nos possibilités de vision directe et « de seconde main » par lesquelles nous appréhendons les occurrences du monde visible. Il se joue simultanément d'un double allant perceptif par lequel il nous est donné d'appréhender l'objet de notre vision comme résultant simultanément de la manifestation sensible d'un volume réel concret et de son illusion optique... Bref, alliant les lois de l'espace illusionniste à celle de l'entour concret et impliquant une perception plus ou moins frontale des plans qui se succèdent dans la profondeur de champ, Segal, met du jeu dans le regard du spectateur d'une façon, certes différente, mais tout aussi efficiente, que Bonnard.

---

<sup>83</sup> Voir fiches Segal N° 20, 21 et 28 pages 622, 623 et 647





## Fiche Documents divers N°40



Edgar DEGAS: Petite danseuse de 14 ans. 1880-81. Bronze, mousseline et satin. 98x35x24 cm. Coll. Musée d'Orsay, Paris

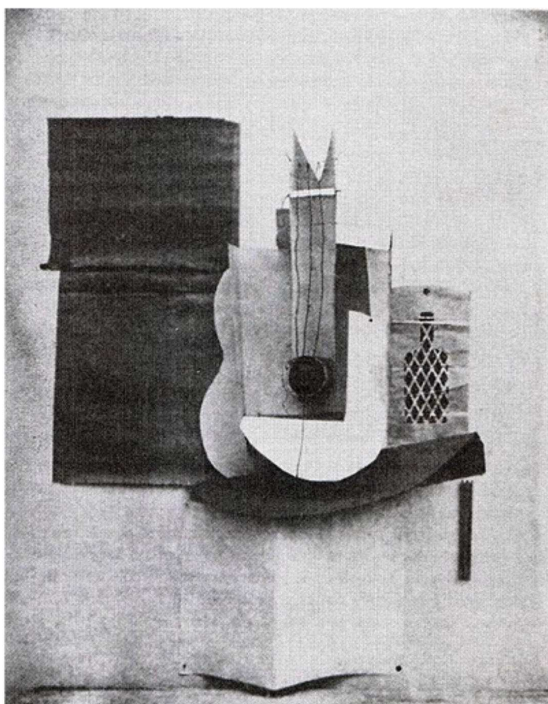


Paul GAUGUIN: Figure Tahitienne. 1891. Bois taillé. 27 cm de Haut. Coll. particulière

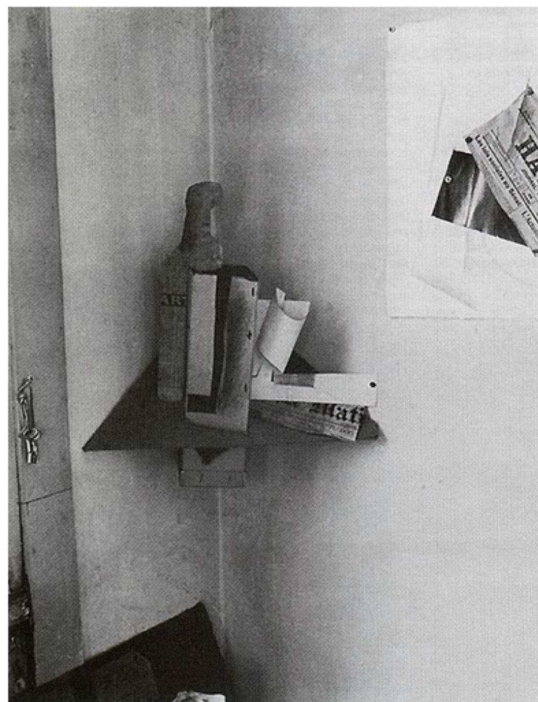


Paul GAUGUIN: Oviri. 1894-95. Grès cérame émaillé partiellement. 75x19x17 cm. Coll. Musée d'Orsay, Paris.

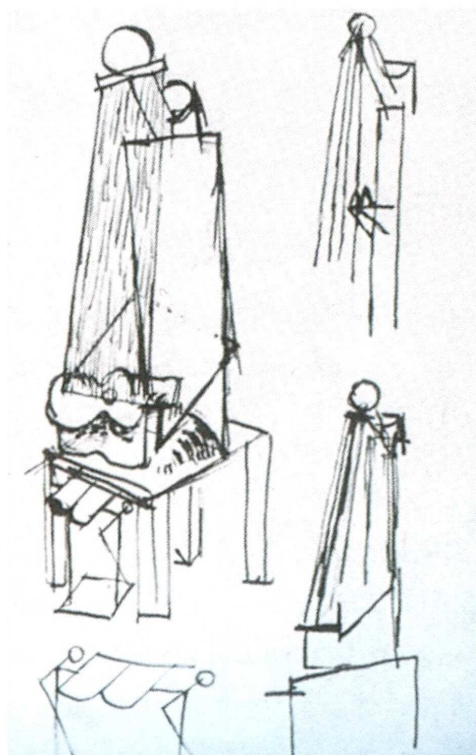
## Fiche Pablo Picasso N°11



PICASSO: Guitare et bouteille. Construction. 1913.  
Relief éphémère. Ficelle, carton et papier. 102x80 cm.  
Assemblage détruit. Daix cat. 48



BRAQUE: Construction. Relief éphémère. 1913.  
Papier, carton, peinture et fusain.  
Photographie de l'artiste pris en 1914.  
Atelier, 101, rue Caulaincourt, Paris. Romilly Cat. 41

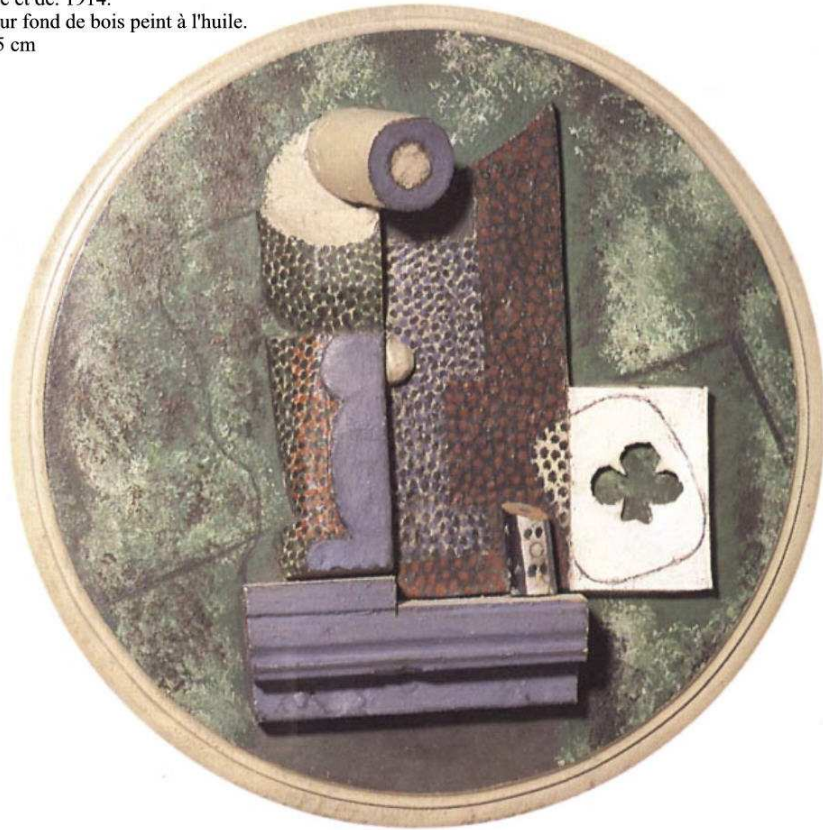


PICASSO: Etude pour L'homme à la guitare. 1912-13.  
Plume et encre sur papier. 21,2x13,2 cm.  
Musée Picasso, Paris.  
Zervos XXVIII, cat. 130. Spies p.76



# Fiche Pablo Picasso N°21

PICASSO: Verre, pipe, as de trèfle et dé. 1914.  
 Eléments de bois et métal peints sur fond de bois peint à l'huile.  
 Diamètre= 34 cm, Profondeur=8,5 cm  
 Spies cat. 45. Daix cat. 788.



Picasso: Guitare et bouteille de Bass. 1913.  
 Eléments de bois de sapin partiellement peint, papier collé, traits au fusain, clous sur fond de bois.  
 89,5x80x14 cm. Modifié/ inachevé. Spies cat. 33b.



## Fiche Pablo Picasso N°22



Picasso: Verre journal et dé. 1914.  
Relief 1. Fer blanc découpé et plié, peinture, sable et fil de fer.  
(planche et cadre en bois remplacé en 1979). 20,6x19x9,5 cm.  
Spies cat. 51. Daix cat. 750

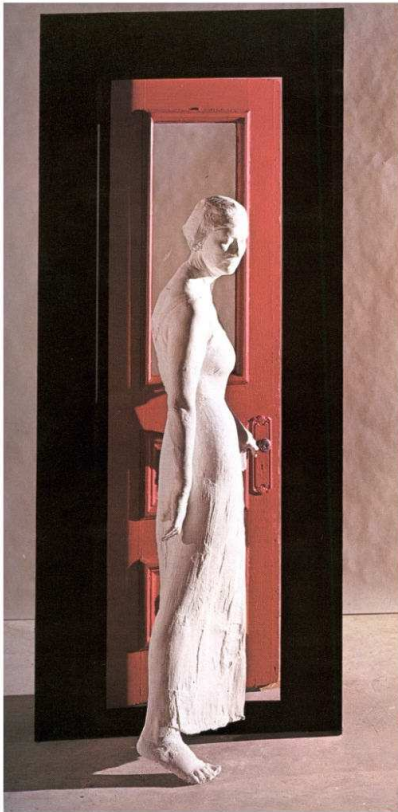


Picasso : Verre journal et dé. 1914. Relief 2.  
Eléments de bois de sapin et sable sur fond de bois, peinture à l'huile.  
17,5x15,2x3 cm. Spies cat. 50. Daix cat. 790

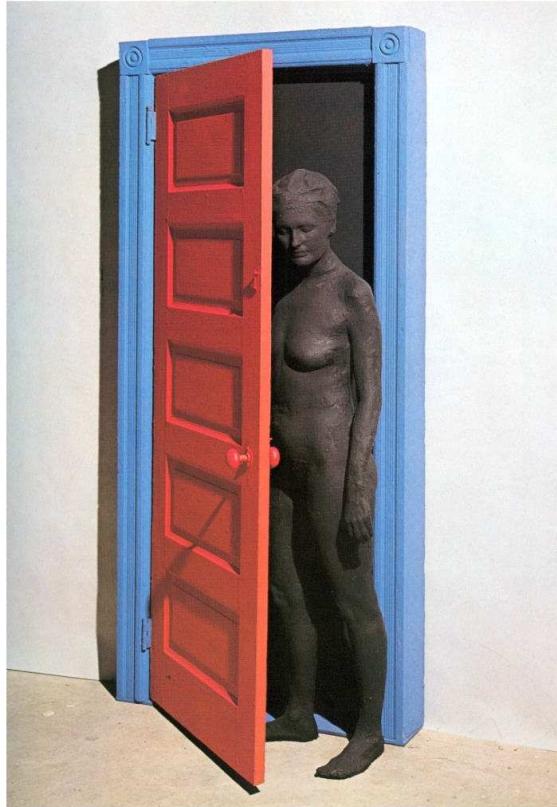


Picasso: Verre journal et dé. 1914. Relief 3.  
Eléments de bois de sapin et fer blanc découpés, fil de fer, fond de bois, peinture à l'huile.  
17,4x13,5x3 cm. Spiess cat. 42. Daix cat. 749

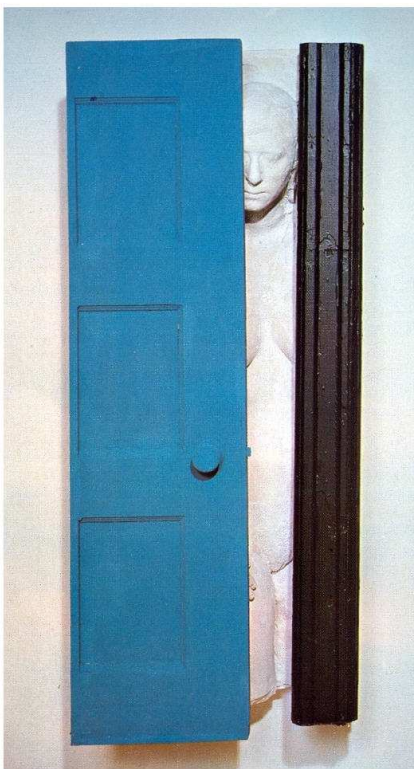
## Fiche George SEGAL N°28



Claire entrant par une porte. 1976.  
Plâtre et bois peints. 234x97x84 cm.  
Coll. particulière, Bruxelles



Femme noire devant une porte rouge. 1976.  
Plâtre et bois peints. 208x97x61 cm.  
Coll. Madame Landau, Paris.



Femme avec porte bleue et montant noir. 1975.  
Relief. Plâtre, bois et peinture. 119x51x38 cm.  
Coll. Lenore Gold, Atlanta, Géorgie.



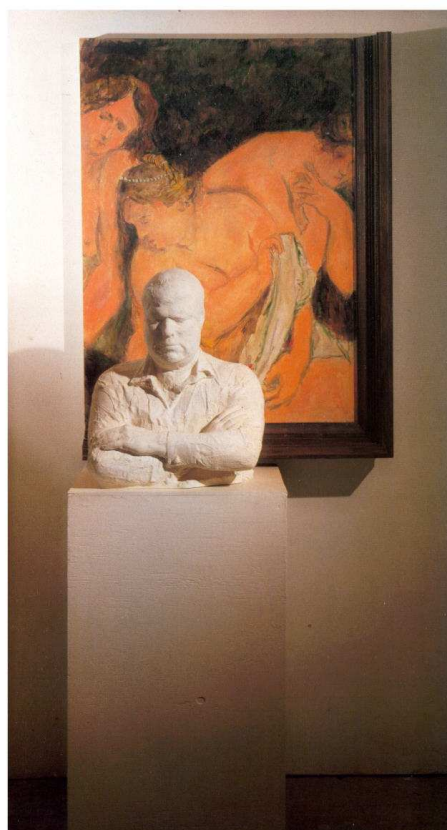
Femme rouge derrière une porte rouge. 1976.  
Plâtre et bois peints. 231x127x64 cm.  
Coll. Irma et Norman Braman, Miami, Floride



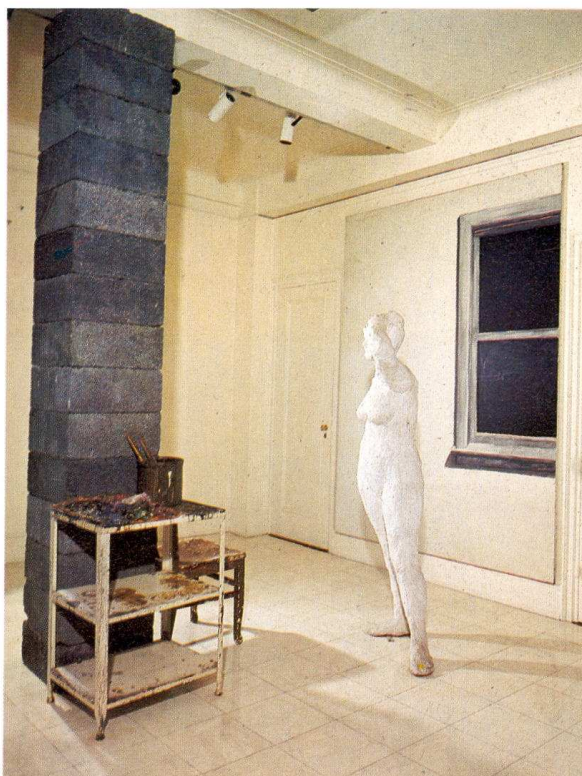
## Fiche George SEGAL N°47



Femme de Rubens. 1984.  
Plâtre, panneau bois peint, tissu, moulure de cadre.  
213x125x125 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Saul Steinberg avec une peinture de Rubens. 1983.  
Plâtre, bois, peinture, socle bois, moulure de cadre.  
234x93x66 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



L'atelier de l'artiste. 1963.  
Plâtre, bois, métal, matériel de peinture, toile peinte, ciment.  
244x183x274 cm.  
Coll. Harry N. Abrams, New York

Il induit par ces divers stratagèmes compositionnels un va-et-vient incessant du regard qui se déplace de l'avant-plan et l'arrière-plan, qui balaie le champ perceptif rigoureusement cadré et pénètre l'entour opérant entre la figure et l'élément de structure formant le « cadre » de l'œuvre...

En introduisant ainsi dans son dispositif une porte, une fenêtre ou un miroir, Segal met l'accent sur la manière avec laquelle nous sommes conduits à effectuer une série de mouvements du regard qui nous entraînent à « percevoir le voir », nous obligeant en quelque sorte à percevoir successivement les éléments qui constituent le dispositif mimétique dans la profondeur de champ. Mais nous ne pouvons véritablement sonder ou déduire la profondeur qu'en tenant compte de notre propre position existentielle dans l'entour de l'œuvre : les portes, les fenêtres et les miroirs amenant le spectateur à « voir à travers » ou « voir à partir de », ont cela de commun qu'ils nous obligent à considérer notre situation privilégiée d'observateur évoluant dans l'entour de l'œuvre. Ils nous conduisent à exercer nos capacités proprioceptives, mettant ainsi en exergue non seulement la nécessité de « Voir quoi » mais aussi de « voir où » et de « voir d'où ».

### **2.3.5- Les productions tridimensionnelles à caractère hybride : bas-reliefs, fragments et dispositifs « tableau-sculpture ».**

Depuis la fin des années soixante George Segal s'adonne à la réalisation plastique d'œuvres murales diverses qui constituent des productions à caractère hybride, tout à la fois volume et surface peinte: les bas-reliefs en plâtre polychromes<sup>84</sup>. « Comme il passait devant la pile de têtes, de membres et de torsos qui grossissait de jour en jour », nous dit Marco Livingstone, « il finit par leur trouver un usage. Ce n'est pas tant que le souci d'économie lui était devenu habituel depuis sa jeunesse ou qu'il ne pouvait supporter de travailler pour rien. C'est peut-être, du moins inconsciemment, son passé de peintre qui l'a poussé à trouver un moyen de revenir accrocher ses œuvres au mur tout en restant sculpteur. »<sup>85</sup>. Cette pratique du bas-relief apporta à l'artiste, non seulement un moyen de réaliser des œuvres mixtes, tout à la fois sculpturales et picturales, mais elle lui offrit

---

<sup>84</sup> Remarque : un postscript de George Segal datant de 1974 contenu dans la monographie que Jan Van Der Marck consacrera à cet artiste l'année suivante, précise que ce type de production 2D/3D « mijotait depuis longtemps » du fait même de la présence, dans son immense atelier-poulailler de South Brunswick, d'une multitude de morceaux de moulage de torsos, de membres et de têtes inachevés ou abandonnés. Tous ses fragments de moulage en plâtre inutilisés s'accumulaient, au fur et à mesure des années, dans l'espace même de l'atelier. Ils formaient d'énigmatiques empilements de figures et de détails de corps modelés en plâtre, poussiéreux, épars à même le sol dans un désordre évident ; désordre qui, par certain côté, devait conférer au lieu des allures de réserves muséales (George Segal, New York, Harry N. Abrams, 1975, p 67)

<sup>85</sup> Marco Livingstone, *Rétrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 92



aussi l'opportunité d'interroger une catégorie très ancienne d'artefacts artistiques, référant aux reliefs antiques, aux tympanes romains et autres éléments d'architecture gothique, classique ou plus moderne. Ces productions murales s'affirmaient alors comme une alternative à ses sculptures environnementales autonomes et orientaient davantage la recherche plastique vers des problématiques explicitement liées au rapport fond-forme et à l'usage de la couleur. Nous ne nous attarderons pas sur ce type de productions puisque nous aurons à y revenir très largement ultérieurement, lorsque nous étudierons la manière avec laquelle Segal fait usage de la couleur pour accentuer la saillie de la figure sur le fond ou inversement pour l'y incorporer. Nous renvoyons donc, pour le moment, notre lecteur aux commentaires que nous avons pu faire au chapitre précédent, en pages 465 à 468 ; commentaires que nous avons formulés à partir de l'observation d'œuvres murales telle « Le portrait de Meyer Shapiro »<sup>86</sup> de 1977.

Précisons toutefois qu'en digne héritier d'un Marcel Duchamp et d'un Pablo Picasso, George Segal n'hésite pas à intégrer, là aussi, des objets et matériaux réels. C'est le cas par exemple des « Trois baigneuses près d'un bouleau » de 1980 ou de « Femme mangeant une pomme »<sup>87</sup> de 1981 dans lesquelles de vrais troncs d'arbre sont introduits. Avec ce type de production, c'est toute la réalité du tableau comme surface plane qui est remise en cause : l'espace pictural se trouve littéralement débordé par les volumes saillant des corps moulés en plâtre et par les éléments réels incorporés au substrat matériel. Mais la référence à Duchamp ou Picasso ne réside pas seulement dans cette pratique récurrente de l'assemblage hétéroclite, du collage ou de ready-made modifié : George Segal réitère l'expérience artistique par laquelle ces derniers sont parvenus à mixer, à « fusionner » dans l'espace pictural les contingences naturelles de la lumière incidente avec l'artifice chromatique de la peinture. En effet, si nous observons la seconde version de « Léon devant un mur de briques »<sup>88</sup> de 1990, nous sommes amenés à remarquer qu'une large partie du mur, dans le coin supérieur droit de l'œuvre, ainsi que dans la zone située juste en dessous du coude gauche du personnage, est peinte de manière à donner l'illusion d'ombres portées. Nous sommes en présence d'un bas-relief constitué d'un assemblage d'objets réels et de modelage de plâtre tridimensionnel, dont le traitement chromatique vient suggérer des ombres. Celles-ci sont obtenues par l'application d'un jus de peinture noire partiellement réparti sur la paroi de briques moulées et s'affirment donc en tant que représentation picturale d'ombres portées. Cela étant, elles trahissent par leur présence, une source de lumière supposée hors-champ, sur l'extrême gauche, bien au dessus de la porte... C'est précisément à cet endroit légèrement excentré sur la gauche que l'artiste installe volontairement, un véritable éclairage direct, fixé à même le plafond de la salle d'exposition. Cette source de lumière incidente, placée après-coup, au dessus de l'œuvre projette sur le buste du personnage un flux lumineux qui

---

<sup>86</sup> Voir fiches Segal N°14 et 24 pages 439 et 461

<sup>87</sup> Voir fiches Segal N°24 page 439

<sup>88</sup> Voir fiche Segal N°13 page 482

vient accuser sa tridimensionnalité ainsi que les petits reliefs saillant du mur de briquettes ou de la porte de bois peint. Il engendre à même la surface de l'œuvre, de véritables ombres portées que nous pouvons très facilement repérer en dessous de la poignée de porte, au niveau de la nuque du personnage, du col et des plis de son vêtement, mais aussi sur la zone constituant une partie du mur juste derrière lui, en dessous de son bras gauche : l'ombre réellement projetée par l'éclairage incident se superpose visuellement, se fond, s'amalgame à l'ombre portée fictive représentée en peinture... Nous songeons alors à l'ultime œuvre picturale de Marcel Duchamp : « Tu m'... »<sup>89</sup> de 1918 dans laquelle se mêlent et s'entremêlent des ombres représentées de façon illusionniste (celles du tire-bouchon, de la roue de bicyclette...) et l'ombre portée réellement projetée par le goupillon recevant la lumière incidente d'un éclairage direct.. De même songeons-nous aussi aux deux versions de « Verre, journal et dé »<sup>90</sup> de 1914 de Picasso qui amalgame dans l'espace pictural les ombres portées engendrées par l'éclairage réel se posant sur les reliefs aux ombres artificiellement reproduites en peinture. George Segal crée ainsi les conditions d'une vision ambiguë d'une structure spatiale jouant simultanément sur les rapports d'ombre et de lumière incidentes ou représentées. Il confronte au sein même du bas-relief le factice au réel, l'illusion au tangible, le corps prégnant de l'œuvre polychrome à la transparence impalpable de son entour.

Mais les bas-reliefs polychromes et les fragments de figures ne sont pas, chez Segal, les seules productions artistiques qui conjuguent de façon explicite les caractéristiques d'un artefact référant simultanément à la peinture et à la sculpture. D'autres pièces peuvent faire cohabiter au sein d'un même espace des productions de nature différente. C'est le cas, par exemple, de « Saul Steinberg avec une peinture de Rubens »<sup>91</sup> de 1983. Il s'agit d'un dispositif plastique composé d'une toile peinte devant laquelle est placé, sur un socle, le buste en plâtre du célèbre graphiste américain. L'ensemble est agencé selon un ordonnancement frontal qui inscrit chacun des éléments composant l'œuvre dans une succession de plans parallèles au mur de la salle d'exposition. Le modelage tridimensionnel est posé à bonne hauteur sur un piédestal en bois et occupe le premier plan. Une peinture est accrochée juste derrière, contre le mur. Elle est placée de telle manière que sa base affleure imperceptiblement l'assise supérieure du socle. Le positionnement excentré de ce dernier accentue la verticalité du dispositif en s'inscrivant visuellement dans le prolongement du bord gauche du tableau. Celui-ci est constitué d'un panneau de bois sur lequel sont représentées en peinture trois femmes dévêtues rappelant les nus bien en chair de Paul Rubens. Une moulure en bois vient curieusement orner la base et le montant droit du tableau, évoquant un encadrement partiel ou inachevé... Par ce stratagème, Segal met du jeu dans le regard de l'observateur qui est conduit à prendre en considération la double nature poétique du dispositif artistique:

---

<sup>89</sup> Voir fiche Documents divers N° 20 page 623

<sup>90</sup> Voir fiche Picasso N°22 page 646

<sup>91</sup> Voir fiche Segal N°47 page 648

tout autant peinture que sculpture, l'œuvre se joue des modalités de présentation et de représentation.

Observons plus attentivement cette œuvre: lorsque le regard se pose sur le buste tridimensionnel parfaitement placé dans l'alignement du bord gauche de la toile, on constate que l'absence de bordure d'encadrement sur le tableau permet une meilleure intégration du buste de Steinberg dans l'univers pictural situé juste derrière ; cette absence de cadre épais, à cet endroit précis, favorise une perception de la peinture en ses qualités de représentation figurale plane et motive un dialogue formel et chromatique entre la surface peinte et le modelage tridimensionnel : les ombres couvrant certaines des surfaces de ce dernier et accusant ses reliefs, trouvent un prolongement graphique dans les lignes dessinant le pourtour des figures peintes sur le tableau. De même, les traits d'ombre qui apparaissent sur la main droite du personnage en plâtre s'inscrivent-ils dans la continuité anamorphique du tissu blanc que semble agiter la femme figurée au centre de la toile. Dès lors, nous avons l'impression que le buste en plâtre posé sur son socle, au premier plan, se rapproche considérablement de la surface peinte : il tend à s'intégrer visuellement à l'espace pictural... Bref, le positionnement du buste se découpant en totalité sur la surface picturale visible à l'arrière, l'absence de cadre saillant autour du tableau, sur le bord gauche de la toile ainsi que le rapport lumino-chromatique et les effets graphiques qui opèrent simultanément sur le volume et sur la surface peinte, tendent à intégrer visuellement le modelage tridimensionnel à l'espace plan de la peinture, participant pleinement de l'atténuation des distances spatiales perçues en profondeur.

Mais cependant, dans l'angle inférieur droit de la peinture, nous découvrons que l'image peinte est pourvue, à cet endroit précis, d'un encadrement épais fait d'une moulure de bois foncé. Le flux de lumière incidente projette sur le mur une ombre portée qui trahit l'épaisseur du cadre et vient nous révéler la réalité matérielle du tableau : plus qu'une image peinte, nous en percevons un objet plan polychrome saillant contre le mur. Dès lors nous sondons la profondeur de champ qui opère entre le premier plan et l'arrière plan, c'est-à-dire entre le modelage reposant sur son piédestal et la paroi où la peinture est accrochée... ce que nous voyons, bien que de l'ordre de la représentation figurale, nous apparaît en tant qu'éléments plastiques tridimensionnels physiquement appréhendables et présents dans l'espace de monstration : à l'enjeu représentationnel vient s'ajouter inéluctablement celui de sa présentation.

En se servant de cette absence-présence partielle du cadre, en installant le socle surmonté de sa sculpture dans l'alignement vertical du bord gauche de la toile peinte et en positionnant le buste de façon excentrée sur la gauche de telle sorte que sa silhouette toute entière s'inscrive dans l'en-face du tableau, Segal induit une pluralité de regards ; regards qui balayent, dans un va-et-vient incessant entre le devant et l'arrière, entre le bas et le haut, le côté droit et le côté gauche, les différents plans se succédant en profondeur. D'une part, nous sommes conduits à privilégier les arguments iconographiques et les rapports formels, graphiques, lumineux, et chromatiques qui nous font percevoir le modelage et la peinture en leur qualité de représentation figurée. D'autre part, le cadre qui entoure l'image peinte à sa base et sur son bord droit, tend paradoxalement à attirer notre attention, non sur l'image

peinte et son contenu iconique mais bien davantage sur la corporéité du tableau perçu en tant qu'objet concret accroché au mur, c'est-à-dire en sa configuration tridimensionnelle de volume se déployant dans l'espace réel... Nous prenons conscience que le dispositif spatial observé met en exergue l'espace réel comme « milieu englobant » qui, dès lors, se voit singulièrement surdéterminé et s'affirme en ses qualités d'entour plastique. Précisons par ailleurs que cette œuvre renvoie à une certaine tradition artistique passée que George Segal, dans les années 1980, aura souvent tendance à interroger et à mettre en jeu au sein de son propre débat artistique et de sa création plastique: l'emploi du socle et du cadre, la référence directe à Paul Rubens (tant par le contenu iconique de l'image peinte que par le titre du dispositif plastique) et la mise en exergue d'une pratique sculpturale ancienne (celle du portrait en buste) en constituent sans nul doute quelques allusions, quelques indiciels hommages.

Pour conclure l'analyse que nous venons de faire de « Saul Steinberg avec une peinture de Rubens », nous remarquerons qu'à l'instar de tout portrait en buste, ce modelage de plâtre de l'artiste Saul Steinberg ne restitue seulement qu'une partie du modèle...

De même, la peinture, par son curieux et partiel encadrement mais aussi par l'usage du hors-cadre dans la composition, peut induire chez le spectateur, l'idée d'inachèvement ou de fragment. Chacun des deux éléments constituant le dispositif spatial (tableau et sculpture) est susceptible d'être considéré comme un morceau référant à une réalité artistique plus grande... En ce sens, ils nous incitent plus encore à penser les conditions matérielles de leur présentation et de leur présence en tant qu'objets concrets tridimensionnels.

L'association d'un modelage tridimensionnel avec une œuvre picturale au sein d'un même dispositif spatial est une pratique récurrente dans l'expérience artistique de ce plasticien. Depuis toujours sa démarche plastique l'amène à questionner les conditions de mutation de l'espace bidimensionnel en un espace tridimensionnel. L'insatisfaction et le mal-être que le jeune artiste de South Brunswick éprouva vis-à-vis de son activité de peintre dans les années 1958-1962 résultent sans aucun doute de cette impossibilité de trouver, à l'époque, des solutions aux problématiques plastiques que soulevait alors sa recherche picturale : « Tout ce qui avait été tenté jusqu'alors dans la peinture moderne pour supprimer la barrière entre l'espace concret et l'illusion d'espace que donne la surface d'un tableau, me semblait avoir échoué. Je ne trouvais là aucun moyen d'exprimer tout ce qui m'intéresse : la contenance, les gestes, les attitudes, les problèmes de volume. »<sup>92</sup>. Cela l'amena à cesser momentanément l'activité picturale au profit d'une production purement sculpturale. C'est d'ailleurs, à partir de cette époque que le travail de Segal se développa considérablement et prit le sens que nous entendons lui donner dans notre étude : les premières productions qui nous semblent référer à des questionnements susceptibles de correspondre aux enjeux artistiques de l'objet pictural réel datent

---

<sup>92</sup> George Segal. « *Dialogue à trois voix : Georges Segal parle de son œuvre* » in Segal, Cnacarchives, Paris, Centre d'Art Contemporain, 1972, p 26



effectivement de cette époque. Il s'agit de pièces telles « La légende de Loth » de 1958 sur laquelle nous nous sommes très largement penchés dans la seconde partie de cet ouvrage.

Nous ne dresserons pas de façon exhaustive la liste des dispositifs associant un élément pictural à un modelage tridimensionnel. Cependant, pour nous convaincre de l'incontestable intérêt que Segal porte à ce type de production hybride, nous en citerons quelques unes, parmi les plus représentatives. Tout d'abord, signalons ce très énigmatique environnement intitulé « L'atelier de l'artiste »<sup>93</sup> de 1963, qui associe non seulement une toile peinte à un modelage tridimensionnel mais inclut aussi des accessoires et du mobilier réels. Pour cette installation plastique, Segal a accroché au mur de son atelier un tableau dont l'apparence formelle contraste avec l'ensemble de ses productions picturales des années 1956 à 1962: cette peinture ne manifeste aucun allant « expressionniste ». Loin de l'opulence chromatique et des effets agogiques qui couvrent habituellement les surfaces de ces œuvres, Segal fait usage, ici, d'une gamme de couleurs sobres extrêmement réduite: n'utilisant que les tons de blanc, de gris et de noir, le peintre structure la toile selon un principe d'orthogonalité et une rigueur formelle inhabituelle. Ce stricte ordonnancement de la surface peinte et l'extrême pondération chromatique créent avec la structure spatiale du lieu dans lequel elle est installée un dialogue permanent: d'une esthétique tendant quelque peu vers l'abstraction géométrique, cette peinture représente un mur de façade blanc avec sa baie vitrée partiellement située hors-cadre. Quelques ombres représentées de façon illusionniste suggèrent les reliefs de l'encadrement et de l'appui de fenêtre. George Segal a disposé juste devant un personnage féminin en plâtre brut ainsi qu'une chaise et un meuble de rangement installé contre un pilier de ciment, ce dernier participant de la structure porteuse de l'atelier. On aperçoit sur la tablette supérieure de l'étagère, les pinceaux et la palette recouverte de pâte colorée. Ainsi, le dispositif artistique renvoie-t-il immédiatement à l'univers du peintre tant par le tableau accroché au mur que par les accessoires et mobilier qui le composent.

C'est aussi le cas de « Ruben's Women »<sup>94</sup> de 1984 pour laquelle l'artiste de South Brunswick réutilise le tableau partiellement encadré qui lui a servi pour « Saul Steinberg avec une peinture de Rubens »<sup>95</sup>. Cependant, cette peinture n'est pas, ici, directement fixée au mur de la salle d'exposition : un grand panneau de bois, reposant à même le sol est accroché verticalement aux cimaises et vient « borner » visuellement les limites latérales du dispositif spatial. C'est sur ce réceptacle de couleur noire que Segal place l'élément pictural à moitié encadré. Juste au devant, légèrement décentré vers la droite, l'artiste positionne un modelage de plâtre réalisé en pied, représentant une femme aux évidentes rondeurs. Cette figure féminine

---

<sup>93</sup> Voir fiche Segal N°8 page 299, livre 1.

<sup>94</sup> Voir fiche Segal N°47 page 648

<sup>95</sup> Voir fiche Segal N° 47 page 648

tourne le dos à la peinture et porte un vêtement imitant la fourrure d'un fauve. Ainsi, Segal favorise-t-il une perception de l'espace réel comme constituant plastique de l'œuvre, en instaurant entre la sculpture et le tableau de judicieux rapports iconographiques, chromatiques et formels : les tons noir et rouille de la fourrure répondent simultanément à la couleur de l'arrière-plan sur lequel est accrochée la peinture. De même, entrent-ils en résonance avec les tonalités qui recouvrent le tableau.

D'autres artistes dans les années 1980, auront questionné à leur façon les conditions de mutation d'un espace 2D en un espace 3D. En associant un élément pictural bidimensionnel à un artefact tridimensionnel placé de façon frontale en vis-à-vis dans l'espace réel, ils auront produit des dispositifs relativement similaires à ceux de Segal. Jacques Charlier compte parmi ceux-là. Dans les années 1987 à 1991, il réalisera toute une série d'œuvres associant le mode pictural à l'univers du « saltimbanque-brocanteur »<sup>96</sup>. Une pièce telle « Peinture casse-gueule »<sup>97</sup> de 1988, en est un éclairant exemple : quelques objets trouvés ou achetés lors d'un marché aux puces l'incitent, dans un esprit de dérision et de calembour visuel, à produire une peinture parodiant les grands modes picturaux de la culture occidentale. Ainsi à partir d'un vieux cadre aux cornières épaisses qui lui rappelle la Suisse, il réalise une peinture du Mont Saint Cernin. A ce tableau empruntant au cliché de « la tradition paysagée de grand air », au genre quelque peu helvétique du paysage montagnard, il associe une tête de carnaval, une échelle de corde et un piolet d'alpiniste : le « Peinture casse-gueule » est ainsi constitué, sorte de « jeu de mot-jeu de peinture »<sup>98</sup> par lequel l'artiste manipule, avec brio et ironie, les stéréotypes de l'art de peindre tout autant que ceux de la société de consommation moderne et de ses objets culturels. Mais si sa production plastique est ainsi sans cesse en décalage avec le bien-pensé d'une peinture moderne et son appareil commercial, si c'est dans un registre de la dénégation que son œuvre opère, faisant dire à Jean Luc Chalumeau que « la tendance à dérouter le spectateur [...] est l'essence même de la démarche de Charlier »<sup>99</sup>, l'artiste n'en fait pas moins preuve d'une réelle maîtrise des règles de la peinture. « Je suis prisonnier de la tradition belge de James Ensor en passant par Magritte, Mariën, Broodthaers et tout ça, dit-il. C'est plus fort que moi. Mais je n'y pense pas ! »<sup>100</sup>

Si le monde contemporain reconnaît à cet artiste les qualités d'un plasticien aux multiples facettes, si son œuvre est tout à la fois celle d'un photographe, d'un caricaturiste, d'un auteur de bandes dessinées dans lesquelles le monde de l'art et son marché politico-économique est mis en avant avec une

---

<sup>96</sup> Catherine Flohic. « Jacques Charlier », *Ninety Magazine*, Vol 6, Paris, 1991, p 70

<sup>97</sup> Voir fiche Documents divers N°34 page 663

<sup>98</sup> Catherine Flohic, *Op cit*, p 70

<sup>99</sup> Jean Luc Chalumeau, « Pour son honneur et pour celui de l'art ? », *Ninety Magazine*, Vol 6, Paris, 1991, p 68

<sup>100</sup> Jacques Charlier cité par Jean Luc Chalumeau In *Ninety Magazine*, *Op cit*. p 68

causticité évidente<sup>101</sup>, nous remarquerons aussi que des réalisations telles « Le peintre et son modèle » de 1988 ou « Peinture régionale »<sup>102</sup> de 1989 interrogent les incidences lumino-chromatiques qui interfèrent dans l'espace réel entre chacun des éléments constituant le dispositif artistique. Sans perdre l'insolence qui le caractérise cet artiste autodidacte belge revisite en quelque sorte, et de façon ironique, l'histoire de l'art, notamment celle de la peinture moderne. Proche de Fluxus pour son goût de la blague, de l'insolite et du « déplacé », il s'évertue tout au long de ses expériences artistiques à créer la confusion des genres, mêlant peintures, sculptures, photographies, bandes dessinées, bricolages en tout genre... Il joue sur la mixité catégorielle de façon récurrente faisant preuve d'une propension à se moquer de l'héritage de l'art moderne. Cependant, plus encore que d'y voir systématiquement l'affirmation de prises de position intellectuelles radicales dignes d'un Marcel Duchamp, d'un Broodthaers ou d'un Magritte, nous souhaitons voir aussi, dans certaines de ces créations des années quatre vingt, une réelle volonté d'interroger les conditions d'émergence d'un artefact plastique hybride se situant fréquemment au cœur de cette zone intermédiaire entre la sculpture et la peinture, dans cet entour réel qui réfère encore au plan mais déjà se déploie et envahit l'espace ambiant. Toutes ces pièces ont cela de commun qu'elles impliquent non seulement une compréhension des enjeux artistiques et des aspects esthétiques inhérents au style de l'œuvre picturale dont elles revisitent avec ironie et décalage les fondement poétiques, mais Charlier y introduit subrepticement les conditions de mise en œuvre de l'espace réel comme constituant plastique. Il confère au dispositif les qualités de prégnance et de figuration propres à l'objet pictural réel. Ainsi, par exemple, dans « Peinture régionale » de 1988, la redondance iconique conjuguant l'illusion picturale d'une ville et le volume concret d'une maquette de maison dans l'espace réel, affirme la réalité contingente du dispositif plastique. Cela implique simultanément, dans l'esprit du spectateur, une perception en « vision directe » et « de seconde main »<sup>103</sup>. Cet aspect de l'œuvre est d'autant mis en valeur que l'artiste fait usage des lumières incidentes, représentées mais aussi réelles – l'élément sculptural figurant la petite maison posée au sol est pourvu d'un éclairage individuel interne. De même, dans « Peinture de chambre », le tableau abstrait de grande dimension n'est pas accroché de façon traditionnelle au mur. Il est seulement posé au bas de ce dernier. Il entretient avec les divers objets réels agencés dans l'En-face des rapports chromatiques se jouant des ombres portées mais aussi des rapports formels inhérents à la structure angulaire des volumes réels et à la fragmentation de la surface peinte : la morphologie, la couleur et le positionnement spatial des objets concrets entretiennent un dialogue permanent avec le traitement de la

---

<sup>101</sup> Remarque : Nous référons notre lecteur aux trois bandes dessinées que ce dernier a produites : La route de l'Art, 1982, Le vertige de l'Art, 1985 et La courbure de l'Art 2009... Voir fiche Documents divers N°32 page 661

<sup>102</sup> Voir quelques productions de Jacques Charlier : fiches Documents divers N° 32, 33 et 34 pages 661 à 663

<sup>103</sup> Remarque : nous référons encore une fois notre lecteur aux pages 188 à 190 du livre 1 où nous formulons un commentaire à ce sujet.

surface peinte qui se constitue en un imbroglio de facettes noires et ocres rappelant quelque peu les œuvres cubistes les plus abstraites, les peintures constructivistes et l'abstraction géométrique... Tout à la fois artefact de peinture, assemblage d'objets hétéroclites et critique humoristique du marché de l'art, elles n'en sont pas moins des dispositifs 2D/3D qui induisent dans l'esprit du spectateur une perception

Revenons à la production du peintre-sculpteur George Segal. Ce dernier a réalisé d'autres œuvres telles « Summer Cabine » de 1984 et la « Danseuse se reposant »<sup>104</sup> de 1983 qui participent de ce type d'artefacts hybrides : peinture, sculpture et objets réels sont agencés de façon frontale selon le principe du vis-à-vis ou du face-à-face, pour constituer ensemble un environnement plastique singulier. Le spectateur est amené ainsi à embrasser simultanément du regard les éléments picturaux accrochés au mur et les objets et modelages disposés à même le sol, au devant. Ce type d'ordonnancement spatial implique que le regard vienne balayer la profondeur de champ s'étendant entre chacune des parties de l'assemblage ainsi constitué, en effectuant des va-et-vient incessants entre la toile peinte sur le mur à l'arrière-plan, le modelage et les objets réels agencés dans l'entour, au devant. Cette disposition scénique favorise un dialogue formel et chromatique des plus fins entre chacune des parties de l'œuvre.

Parfois, certaines réalisations peuvent présenter des variantes structurelles qui les font davantage relever des principes d'organisation propres à un autre type d'artefact sculptural. C'est le cas, par exemple, du « Restaurant italien »<sup>105</sup> de 1988 qui conjugue la réalité poïétique d'un dispositif « tableau-sculpture » avec une diversité d'objets réels, dotant ainsi l'œuvre d'un contexte environnemental reconnaissable, emprunté à la vie quotidienne : celui d'un homme attablé, dans un restaurant, prenant un petit café. Il s'agit donc d'un assemblage frontal et englobant, de moindre ampleur, qui ordonne dans un même espace réel, des objets et mobiliers, des éléments de structure et un personnage modelé en plâtre. Ce dernier est assis sur une vraie chaise près d'une petite table de bistrot. La nappe qui la recouvre est le fruit d'un travail de modelage au plâtre similaire à celui des vêtements que porte l'homme. Une véritable tasse en porcelaine blanche est posée sur la table. Ainsi le premier plan est-il constitué simultanément d'objets réels et de modelages en plâtre peints, disposés à même le sol. A l'arrière, un pan de mur du restaurant est reconstruit à partir d'une boiserie de couleur foncée, surmontée d'une peinture. Celle-ci représente un détail d'une œuvre de Masaccio : « Adam et Eve chassés du paradis terrestre »<sup>106</sup> de 1424-26. Un flux de lumière incidente se pose sur l'ensemble du dispositif, éclairant tout à la fois la toile peinte sur le fond, le personnage en plâtre et la table recouverte d'une nappe. Celle-ci a d'ailleurs été réalisée

---

<sup>104</sup> Voir fiche Segal N° 17 page 624

<sup>105</sup> Voir fiche Segal N° 25 page 664

<sup>106</sup> Voir fiche Segal N°25 page 664



avec un linge trempé directement dans le plâtre frais, posé ensuite sur l'assise de la table et, après séchage, recouverte d'une couche de peinture rouge vif. Segal joue ici sur des rapports de couleurs, de matières, d'ombre et de lumière qui conduisent l'observateur à appréhender visuellement l'espace réel opérant au sein de ce dispositif. Comme dans le portrait de « Saul Steinberg avec une peinture de Rubens »<sup>107</sup> notre œil est conduit à sonder le tissu des distances spatiales qui opère dans l'entour de l'œuvre : à droite, l'assise de la table fortement éclairée se détache radicalement des sombres boiseries murales alors qu'inversement, sur la gauche, le personnage vêtu de noir tend à s'incorporer au fond. De même, sa tête entièrement recouverte d'un ton ocre-orangé vient-elle nettement s'intégrer à la gamme de couleurs chaudes qui affleurent la surface du tableau juste derrière...

Observons plus encore ce dispositif plastique : notre regard est tout particulièrement attiré par l'éclat et la blancheur de la tasse émaillée posée sur la nappe dont le ton chaud et intense fait écho aux couleurs du tableau sur le fond. Ses plis lourds et tombant sont fortement accentués par le jeu d'ombres incidentes et réfèrent davantage aux qualités d'une surface minérale qu'à celles d'un textile. En cela ils répondent d'une part, à la touche sensible qui induit un effet de muralité à la surface du tableau fixé à l'arrière et d'autre part, ils revêtent un aspect matiériste très proche de celui du personnage modelé. Bref, par des contrastes chromatiques, matiéristes et lumineux très soutenus ou au contraire légèrement atténués, George Segal oblige le spectateur à balayer visuellement l'espace de l'œuvre ; balayage incessant par lequel son regard est conduit consécutivement du premier plan à l'arrière plan, de droite à gauche et du bas vers le haut. La réalité contingente des volumes et des surfaces soumis à l'éclairage incident et aux jeux des ombres portées véritables induit un sentiment de réalité par lequel le spectateur est conduit non pas à « voir quoi » mais bien plus « à voir où » : il ne s'agit plus d'un trompe-l'œil pictural exécuté sur une surface plane pour produire l'illusion d'un espace tridimensionnel à partir de subtils effets de perspective et d'artifices lumino-chromatiques issus d'un travail de peintre, mais d'un assemblage de volumes concrets et de surfaces polychromes distribués dans l'espace réel de telle sorte qu'ils en viennent à figurer une représentation tridimensionnelle cohérente et unifiée sous le jeu duel de l'ombre et la lumière incidente...

Nous percevons donc une structure spatiale qui réfère tout autant à la bidimensionnalité qu'à la tridimensionnalité et tend à unifier par l'harmonie chromatique et le jeu prégnant de l'ombre et de la lumière, un entour plastique dans lequel le spectateur est partie prenante. La référence à la peinture de Masaccio prend dès lors tout son sens : cette œuvre, qui appartient au cycle des fresques de la « Vie de Saint Pierre et de Saint Paul » et ornent les murs de la chapelle Brancacci à Florence, met en exergue des enjeux plastiques profondément liés à la représentation illusionniste des volumes colorés et au traitement pictural de la lumière représentée. Cette représentation d'Adam et Eve chassés de l'Eden par la colère de Dieu est remarquable par son réalisme, tant dans le rendu des expressions des visages et des attitudes des personnages que dans celui de l'illusion

---

<sup>107</sup> Voir fiche Segal N°47 page 648

tridimensionnelle des corps et des espaces. Il y apparaît, non seulement une conception de l'espace tridimensionnel perspectiviste extrêmement élaborée prenant en considération un point de vue qui détermine la position théorique du spectateur dans l'espace réel, mais aussi des jeux d'ombres et de lumières représentées qui viennent souligner les proportions des corps et des volumes : la figuration des ombres portées sur l'assise terrestre, dans l'espace unifié de la peinture donne un poids de réalité à la figure humaine représentée et, comme le souligne Daniel Arasse, dans les fresques de Masaccio, les personnages ont toujours les pieds solidement sur terre<sup>108</sup>. Les corps sont modelés par une lumière intense qui en restitue en trompe-l'œil toute l'apparence tridimensionnelle, inscrivant inéluctablement la figure dans un entour pictural, indissociable et unifié.

Dans « Le restaurant italien »<sup>109</sup> de George Segal, les correspondances chromatiques entre premier-plan et arrière-plan constituent une harmonie colorée globale qui favorise une certaine cohérence de l'espace de représentation. Mais ce dernier n'est pas envisagé autrement qu'en tant qu'entour réel dans lequel le spectateur est partie prenante : parce qu'une part suffisamment conséquente des éléments qui composent le dispositif spatial se déploie à même le sol de la salle d'exposition, dans l'environnement réel où est censé évoluer le spectateur, celui-ci en vient naturellement à éprouver un sentiment de proximité. Cependant, en disposant implicitement chaque élément figural de l'œuvre de telle manière qu'il se présente frontalement au regard de l'observateur, Segal réussit à induire dans l'esprit de ce dernier, l'idée d'un plan fictif derrière lequel se déploierait l'espace réel de la scène représentée. Il parvient à situer ses « effigies d'êtres humains derrière le cadre où l'on avait l'habitude de placer leur image peinte »<sup>110</sup>. Ainsi, pour l'observateur, les éléments formels réels qui structurent l'espace de l'œuvre ne crèvent pas l'écran imaginaire constituant le plan de représentation de la composition mais toutefois s'ordonnent selon des contingences matérielles propres à l'espace réel... Derrière un tel dispositif alliant un artefact purement pictural à des volumes issus de recherches sculpturales, Segal interroge les conditions d'émergence de l'objet pictural réel et les modalités de mise en œuvre de l'entour comme constituant de l'œuvre. Il joue sur des dualités telles peinture/sculpture, lumière représentée/lumière incidente, surface/volume, espace illusionniste/entour réel, représentation figurée/présentation figurale... Bref il interroge les conditions de mutation d'un espace 2D en un espace 3D.

---

<sup>108</sup> Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France culture, 2004 p 47

<sup>109</sup> Voir fiche Segal N°25 page 664

<sup>110</sup> Sidney Tillman, « Segal », Arts, mars 1963, p 62

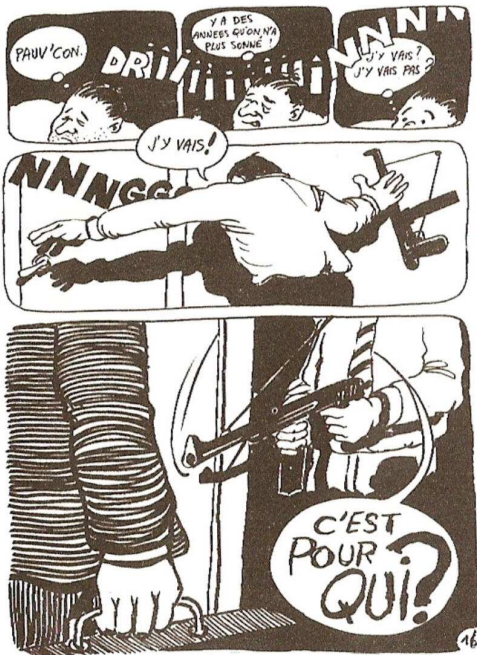


## Fiche Documents divers N°32



Jacques CHARLIER. Peinture cérébrale. 1989.  
Technique mixte. 200 x 105 cm.

Jacques CHARLIER. La route de l'art BD. 1978



Jacques CHARLIER: Fête chez Herman Daled. 1978





## Fiche Documents divers N°33



Jacques CHARLIER: Le peintre et son modèle. 1988.  
Tech. mixte, huile, bois, papier, métal. 220 x 167 cm. socle bois en vis-à-vis.

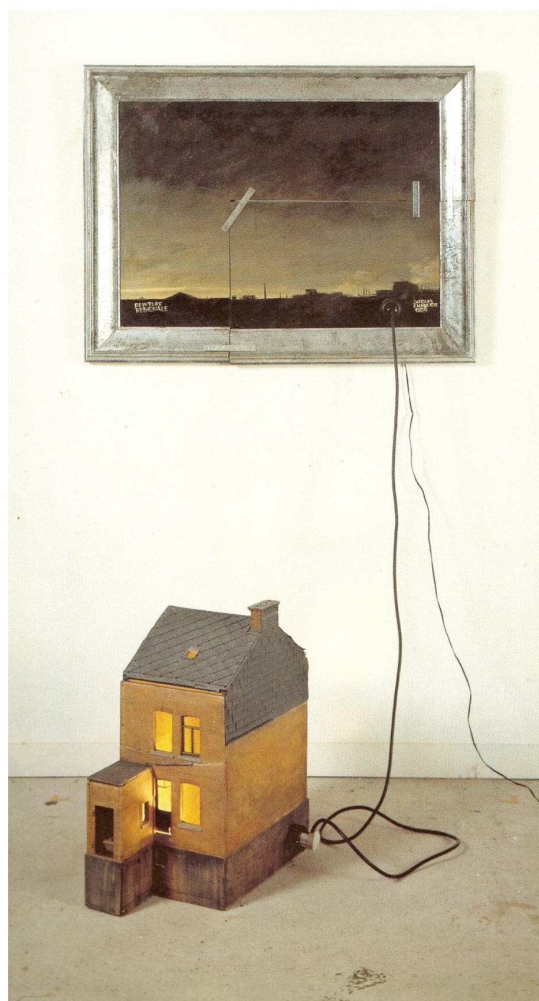


Jacques CHARLIER. Peinture de chambre. 1988.  
Technique mixte, huile, toile, bois, métal, objets divers en vis-à-vis. 250 x 185 cm.

## Fiche Documents divers N°34



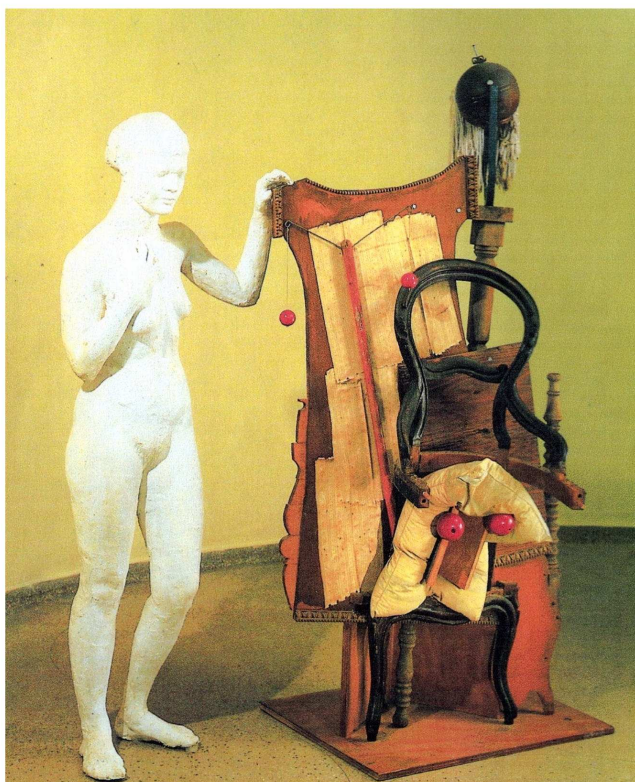
Jacques CHARLIER: Peinture casse-gueule. 1988.  
Technique mixte, huile, toile, bois, cadre, corde et objets. 120x230 cm.



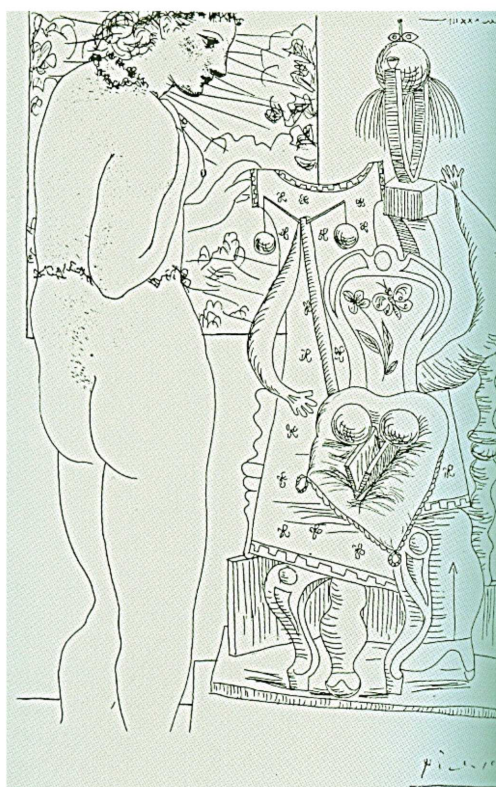
Jacques Charlier. peinture régionale. 1989.  
Technique mixte, toile, huile, lumière électrique, cadre. 200x100cm



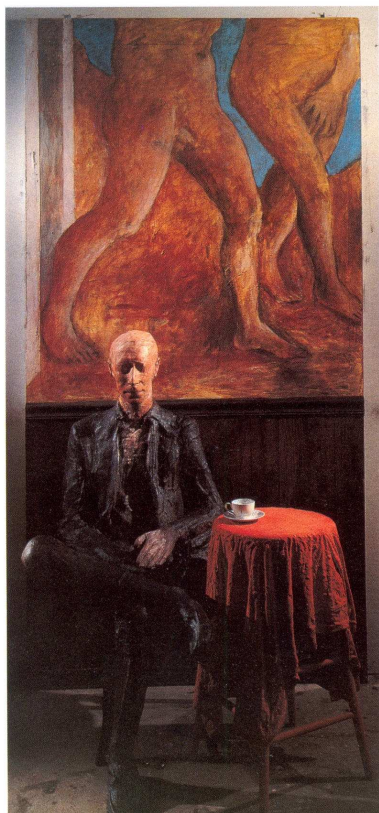
## Fiche George SEGAL N°25



SEGAL: La chaise de Picasso. 1973.  
Plâtre, bois et divers matériaux et objets. 198x152 cm.  
Guggenheim Museum, New York.



PICASSO: Suite de Volland. épreuve N°74. 1933.  
Gravure à l'eau-forte. 10,5x7,5 cm.  
Salomon R. Guggenheim museum, New York



SEGAL: Le restaurant Italien. 1988.  
Plâtre, bois, céramique, peinture acrylique.  
244x122x91 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



Masaccio: Adam et Eve chassés du Paradis.  
1425-28.  
Fresque. 208x88 cm.  
Chapelle Brancacci, Florence



## Fiche Documents divers N°53



MASACCIO: Fresques de la Chapelle Brancacci, Santa Maria della carmine, Florence. XV<sup>e</sup> siècle.



MASACCIO: Le paiement du tribut. 1426-1427. Fresque. 255x598 cm. Chapelle Brancacci. Florence



## Fiche Documents divers N°30



Jennifer BARTLETT: Sea Wall. 1985. (détail). Huile sur toile en 3 parties. 213x937,6 cm.  
Eléments sculpturaux, bois et peinture. dispositif total: 2,13x15,43x8,62 cm.  
Coll. Lock Gallery, Philadelphie.



Jennifer BARTLETT: Sea Wall. 1985. (détail) Huile sur toile en 3 parties. 213x937,6 cm.  
Eléments sculpturaux, bois et peinture. dispositif total: 2,13x15,43x8,62 cm.  
Coll. Lock Gallery, Philadelphie.



Jennifer BARTLETT: Plaid House. 2008. Huile, bois, tissu. 197x235x70 cm.  
Denver Art Museum, Millenium Bridge

## Fiche Documents divers N°31



Jennifer BARTLETT. Fire Table. 1989.  
Huile sur toile, Table en bois, peinture.  
165x125 cm. disposé en vis-à-vis.  
Coll. particulière, Dortmund.



Jennifer BARTLETT: Boats. 1987. Huile sur toile, bois peint.  
197x235x155 cm. At. Paula Cooper, Chelsea.

## Fiche George SEGAL N°44



Segal: Table de restaurant et nature morte. 1971.  
Plâtre et technique mixte, table. 89x91x91 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



GIACOMETTI: La table surréaliste. 1933  
Plâtre. 148,5x103x43 cm  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



C'est aussi ce que nous observons dans certaines œuvres des années 1980-1990 de plasticiens contemporains tels Jacques Charlier précédemment évoqué ou encore Jennifer Bartlett qui réalise en 1985, « Sea Wall »<sup>111</sup>. Nous retrouvons chez cette artiste californienne, ce même type d'organisation spatiale et ces mêmes préoccupations plastiques liées aux conditions de mutation de l'espace bidimensionnel en espace tridimensionnel. A l'instar de George Segal, Elle interroge incessamment les modalités d'émergence de l'entour comme constituant plastique, en impliquant chez le spectateur une perception duelle de l'œuvre, tout à la fois soumise à des impératifs structurels référant à la vision directe et à des modalités illusionnistes de la représentation picturale nécessitant une vision « de seconde main ». C'est ce que nous observons dans « Sea Wall » ou dans « Fire Table N°1 »<sup>112</sup> qui conjuguent simultanément la présence d'objets réels construits reposant à même le sol de la salle d'exposition et leur représentation figurée au sein d'un espace illusionniste produit par les seuls artifices de la peinture. Dans le cas de « Sea Wall », une peinture de très grandes dimensions recouvre totalement un pan de mur et des objets construits figurant des barques et des cabines de plage sont ordonnés à même le sol de la salle d'exposition. Cela confère à ce dispositif « Tableau-sculpture » des allures d'environnement englobant proches de ceux de George Segal : le spectateur pénètre physiquement dans l'entour, il peut s'y déplacer et, tenant compte de sa situation existentielle d'observateur privilégiée évoluant au sein même de l'œuvre, est amené à considérer non seulement la nature de ce qu'il voit (illusion picturale ou objet concret) mais aussi d'où il le voit. Non seulement il en vient à appréhender les analogies formelles qui résultent de la confrontation des volumes colorés réellement construits avec les figures peintes sur la surface plane du mur (telles les barques et les cabines), mais il prend conscience des contingences sensibles et structurelles de l'espace réel. Il est amené à saisir visuellement les compénétrations couleur-volume-lumière qui sont manifestes au sein du dispositif spatial : l'incidence lumineuse provenant d'un éclairage réel direct laisse entrevoir des brillances et des ombres portées qui font écho des divers effets sensibles perçus sur la paroi peinte. Les jeux de transparence, d'ombre et de lumière représentées, de flou et de brillance ainsi que les effets agogiques de la touche colorée qui suggèrent, dans la peinture, le mouvement des vagues se cassant sur la jetée, entrent en résonance avec l'immobilité prégnante des ombres portées véritables et des accents de lumière incidente couvrant le sol de la salle d'exposition et les volumes colorés agencés régulièrement dans l'espace réel. Comme dans « Le restaurant italien » de Segal, Jennifer Bartlett oppose une peinture murale représentant des figures en mouvement à des éléments tridimensionnels parfaitement statiques, posés à même le sol et n'induisant pas l'idée d'une quelconque action. Autrement dit, si le spectateur est conduit à appréhender visuellement le tumulte d'une mer fortement agitée et le déchaînement des éléments naturels représentés sur le mural, tout dans la partie constituant

---

<sup>111</sup> Voir fiche Documents divers N°30 page 666

<sup>112</sup> Voir fiche Documents divers N°31 page 667



l'entour réel du dispositif tridimensionnel s'affirme comme dépourvu de mouvement réel... Le développement longitudinal de la peinture murale est tel qu'il implique forcément, pour le spectateur, que les limites du tableau se situent en dehors de son champ visuel. De même, l'ordonnancement au sol des barques et des cabanons de plage dans l'espace réel, l'oblige-t-il, à des déplacements physiques autour et au sein de l'œuvre : positionnés en vis-à-vis selon des espacements importants, le spectateur ne parvient pas à embrasser la totalité de l'œuvre en un même regard. Il est bel et bien submergé et environné par le dispositif artistique.

Une pièce comme « Fire table N°1 »<sup>113</sup> de 1989 de Jennifer Bartlett, s'apparente davantage à un dispositif « peinture-sculpture » de moindre ampleur, ordonné frontalement comme la « Women's Rubens » de Segal ou encore la « Peinture cérébrale »<sup>114</sup> de 1989 de Jacques Charlier. Elle est constituée d'une toile peinte devant laquelle est disposée, à même le sol, une table réellement construite, pourvue d'une assise polygonale et de quatre piètements renforcés. Le tableau représente de façon illusionniste cette même table, figurée au premier plan d'un paysage en feu à une échelle légèrement plus grande. Traitée selon un point de vue relativement bas, elle ne laisse entrevoir uniquement que sa structure porteuse et l'épaisseur de son assise totalement vue de profil. En outre, la peinture est positionnée au mur de manière à ce que le champ du plan de pose de la table représentée se trouve à même hauteur que l'œil du spectateur. Celui-ci est donc conduit à embrasser dans un même regard selon des points de vue différents une table réelle et son image. Par l'ordonnancement frontal et le positionnement des figures représentées, par les analogies formelles et chromatiques ainsi que par les rapports d'échelle entre l'objet réel et l'objet figuré, l'artiste parvient à mettre du jeu dans le regard du spectateur qui prend conscience des réalités contingentes de la lumière incidente se posant sur les volumes et les surfaces : il est conduit à confronter le travail illusionniste du peintre reproduisant les ombres simulées et les reflets de lumière représentée aux véritables ombres et brillances qu'engendre un éclairage incident direct se posant sur des objets réels... Mieux encore, l'inversion des échelles plaçant au premier plan une table réelle de dimension plus petite que sa représentation imagée dans le tableau à l'arrière ainsi que les reflets de la toile peinte sur la surface horizontale du mobilier réel tendent à mettre en exergue l'espace réel comme constituant plastique de l'œuvre.

Nous retrouvons aussi, dans « Boats »<sup>115</sup> de 1987, ce même principe de mixité artefactuelle : l'artiste donne à voir des volumes construits disposés à même le sol de la salle d'exposition, référant à une production picturale figurative bidimensionnelle accrochée au mur, juste à l'arrière. La présentation partielle et verticale de coques de bateaux réalisées en volume induit chez le spectateur une nécessaire considération des analogies formelles et chromatiques qui opèrent entre le tableau situé à l'arrière-plan et les objets sculptés posés juste au devant. La confrontation visuelle des figures peintes 2D et 3D obéit au principe d'un ordonnancement spatial

---

<sup>113</sup> Voir fiche Documents divers N°31 page 667

<sup>114</sup> Voir fiche Documents divers N°32 page 661 et fiche Segal N°47 page 648

<sup>115</sup> Voir fiche Documents divers N° 31 page 667

frontal qui oriente la vision du spectateur du devant vers l'arrière et du bas vers le haut. Dès lors, l'entour réel qui opère entre les volumes construits et la toile peinte s'avère plus prégnant. Mais cependant, si le spectateur est conduit à remarquer les ressemblances formelles qu'il y a entre les représentations figurales tridimensionnelles du premier plan et les figures peintes sur la toile à l'arrière-plan, il réalise aussi la diversité des points de vue opérant dans le dispositif : l'artiste a représenté, en vue aérienne, sur le tableau, deux bateaux flottant à la surface d'un lac alors qu'il installe à même le sol deux véritables barques partiellement sculptées. Du coup, les éléments constituant le dispositif spatial induisent fortement les fonctions proprioceptives de la perception ; fonctions par lesquelles le spectateur prend conscience de sa position au sein même de l'œuvre ou dans son entour... Il est, pourrait-on dire, soudainement révélé à lui-même.

Jennifer Bartlett crée ainsi une situation perceptive très particulière qui amène à voir des analogies formelles et chromatiques efficaces entre les barques construites et les figures peintes. Pour autant, les points de vue par lesquelles ces figures sont perçues divergent totalement et déterminent chacun un positionnement spatial du spectateur radicalement différent: si la toile peinte offre une vue aérienne, les volumes sculptés sont redressés à même le sol de la salle d'exposition et se présentent au regard de façon frontale. Bref, le tableau suggère le déplacement implicite du spectateur dans l'espace de telle sorte à correspondre à une vue de dessus alors que les barques partiellement construites sont redressées à la verticale. Ainsi, ne référant aucunement à l'horizontalité inhérente au milieu naturel (la surface de l'eau), elles se donnent donc à voir, en tant qu'objets de vision, selon un point de vue déterminé par la hauteur normale d'un homme placé juste en face ou à côté... Ce type de dispositif artistique sollicite donc de la part du spectateur des aptitudes mentales qui favorisent l'appropriation de l'espace de représentation mais aussi une posture qui lui permette d'appréhender visuellement et sensoriellement l'espace de présentation.

### **2.3.6- De véritables paraphrases tridimensionnelles référant à la peinture moderne.**

Le dernier groupe d'œuvres que nous aborderons est constitué d'un ensemble de productions plastiques qui réfèrent de façon explicite aux œuvres picturales des grands maîtres de l'art moderne. Dès les années 1971-1973, Segal pratiquera à sa façon un art de la citation, empruntant au répertoire de l'art pictural moderne les modèles qu'il souhaitait étudier et à partir desquels il aura produit, en quelque sorte, d'étonnantes paraphrases en trois dimensions. Cependant, si ses productions plastiques sont évidemment le fruit d'un travail enclin à la référence artistique, elles sont surtout « à lire dans un perpétuel va-et-vient, dans un mouvement d'aller-retour, dans l'entre-deux que circonscrivent l'espace du plan pictural et l'espace réel où se trouve incarnée ce qui ne peut apparaître que comme une projection

picturale [...] Les toiles célèbres (Pommes de Cézanne, Nus de Bonnard, Bouteille de Morandi) sont ici interprétées et transmuées au sein d'un glissement qui les fait passer du plan de la peinture à l'espace sculpté, mais sans que soit pour autant abandonné le point de vue frontal qui signe l'œuvre comme peinture »<sup>116</sup>.

Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à quelques pièces datant des années 1970, notamment « Les danseuses » de 1971-73 et « La chaise de Picasso »<sup>117</sup> de 1973, l'une référant à « La danse » de 1912 de Matisse et l'autre se voulant très précisément une réplique en trois dimensions de l'impression N° 74 de la « Suite de Vollard » exécutée par Picasso en 1933. Dans un second temps nous porterons toute notre attention sur des réalisations plastiques datant du début des années quatre vingt telles les cinq « Cézanne's still life » de 1981 et 1982, le « Restaurant diner : still life » réalisé en 1983 dans lequel est intégrée la « Morandi's still life ». Nous nous intéresserons aussi aux nombreux reliefs néo-cubistes, réalisés durant les années 1983 à 1987 ; bas-reliefs polychromes issus d'une interprétation relativement libre des tableaux des années 1912 à 1914 de Braque et de Picasso. Nous porterons enfin notre attention sur la « Femme debout devant une porte bleue ouverte » de 1981 que le critique d'art Pierre Restany qualifie de « superbe créature de chair à la Bonnard dans l'embrasement d'une porte bleu Klein »<sup>118</sup>.

Cependant, nous ne nous attarderons pas, dans ce chapitre consacré à l'organisation spatiale et à la composition, à l'analyse détaillée de chacune de ces œuvres parce que celles-ci ne sont, en fin de compte, que des paraphrases tridimensionnelles de peintures réalisées par d'autres artistes. En ce sens, le travail compositionnel n'est pas le fruit patenté de l'imagination de Segal mais bien davantage le résultat d'un travail d'observation et d'assemblage visant à donner littéralement corps et volumes à des œuvres bidimensionnelles produites par des maîtres modernes. Précisons toutefois que, chez Segal, la transposition en trois dimensions des toiles peintes de Cézanne, Braque, Picasso ou Morandi procède davantage d'une interprétation plastique subjective qui ne se veut pas rigoureusement fidèle au modèle dont elle est la réplique. Comme l'écrit Marla Price, il s'agit « d'une tentative systématique de recréer des travaux appartenant à d'autres artistes avec le minimum d'addition et de modification, excepté cette nécessité d'utiliser une technique différente »<sup>119</sup>. Ainsi, par l'assemblage de divers matériaux de récupération et par un travail de modelage de plâtre, sur lequel sera appliqué le traitement chromatique, Segal propose des volumes polychromes qui réfèrent directement à l'univers pictural mais simultanément s'affirment dans l'espace réel où s'opèrent les

---

<sup>116</sup> Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994, p 128

<sup>117</sup> Voir fiches Segal N° 25 et N° 23 pages 458 et 664

<sup>118</sup> Pierre Restany. *Segal*, Catalogue exposition. Galerie Maeght Lelong, repères-Cahiers d'art contemporain, Paris, 1985, préface p 9

<sup>119</sup> Marla Price. *George segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Ed. Modern Art Museum. Fort Worth, Texas, 1990, p 5

compénétrations Lumière-Volume-Couleur ... Nous reviendrons dans le chapitre consacré à la couleur et à l'incidence lumineuse sur toutes ces œuvres que nous considérons très clairement comme de remarquables objets picturaux réels.

Notre réflexion, pour l'instant, portera uniquement sur la manière avec laquelle le sculpteur américain parvient à « concréter » l'image picturale, c'est-à-dire à transposer en 3D des peintures bidimensionnelles réalisées par des maîtres de l'art moderne de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Certains commentateurs, tels Jan Van der Marck ou Sam Hunter<sup>120</sup>, rapportent le fait que, dès le début des années soixante, Segal s'intéressa aux œuvres de Cézanne et de Picasso. D'ailleurs, nous confirme le commissaire d'exposition Marco Livingstone<sup>121</sup>, il réalisa dès 1962 une œuvre qui référerait par certains côtés aux premières versions des « Joueurs de cartes »<sup>122</sup> peintes par le maître d'Aix en Provence en 1890-1892 ; œuvres picturales dont la version N°2 était d'ailleurs la propriété du Metropolitan Museum of Art de New York. Cette toile peinte par Cézanne représente une scène d'intérieur où des paysans attablés jouent aux cartes. Elle inspira quelque peu Segal qui réalisa en 1962, « La table de la salle à manger »<sup>123</sup>, sorte d'environnement sculptural de grande ampleur construit à partir d'un assemblage de mobilier, d'objets réels et de modelages de plâtre effectués à même le corps de certains amis proches... Précisons toutefois que ses amis étaient ceux-là mêmes avec lesquels il se réunissait dans sa ferme de South Brunswick, pour discuter d'art moderne et contemporain : il s'agit donc d'un portrait de groupe où le sculpteur américain se représente avec Allan

---

<sup>120</sup> Jan van der Marck, *George Segal*, New York, Harry N. Abrams, 1975, p 17 et Sam Hunter, *George Segal*, Barcelone, Rizzoli International Publications, 1989, p 17: "Cézanne et Picasso sont des héros pour moi. Mes artistes préférés ont une perspicacité et une finesse que j'apprécie. J'aime énormément de choses chez eux. Ce sont des artistes qui m'ont attiré initialement vers l'art moderne ; et donc au moment où je me dirigeais vers le cubisme, j'ai remarqué des choses étranges dont mes professeurs ne m'avaient jamais parlé. Je me cherchais à cette époque » George Segal cité par Sam Hunter, ibidem

<sup>121</sup> Marco Livingstone, rétrospective « *George Segal : peinture, sculpture et dessin* », Montréal, Ed ; Musée des Beaux-arts, Montréal, 1997 p 58 et 106

<sup>122</sup> Remarque : entre 1890 et 1895, sans doute inspiré par une œuvre de Mathieu le Nain exposée au musée d'Aix en Provence, Cézanne peindra à cinq reprises cette scène de genre. La première version qui appartient à la Fondation Barnes (Merion, Pennsylvanie) représente cinq personnages et possède des dimensions importantes. La seconde qui est la propriété du Metropolitan Museum of Art de New-York est plus petite et relativement similaire à la précédente. Seul le nombre de personnages figurés et le cadrage diffèrent. Les trois autres versions sont très différentes du fait qu'il ne figure plus que deux personnages peints. L'une appartient à la collection de l'Institut Courtauld (Londres), l'autre, au musée d'Orsay (Paris) et la dernière à un collectionneur privé (Stockholm).

<sup>123</sup> Voir fiche Segal N°38 page 690

Remarque : Ellen H. Johnson rapporte que cette toile fut initialement intitulée « le dîner » et que, lorsqu'elle « fut présentée à l'exposition « New realist » de la Sidney Janis Gallery, en 1962, une spectatrice qui en avait plusieurs fois fait le tour en la regardant longuement d'un air à la fois intrigué et méfiant, finit par demander : « Mais qu'est-ce que c'est ? » [...] Quoi qu'il en soit, cette dame s'attira la réponse assez surprenante, que voici : « C'est une copie de Cézanne ». » Ellen H. Johnson, « *Segal et la sculpture* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p 52



Kaprow, leurs épouses respectives, Lucas Samaras et la critique d'art Jill Johnson. Bien entendu, dans la mesure où nul traitement chromatique n'y est initié, cette œuvre ne peut être considérée comme un objet pictural réel : il s'agit d'un environnement dans lequel n'intervient aucun traitement pictural et qui tend à engager le débat plastique selon des enjeux purement sculpturaux... Nous en resterons donc là pour l'analyse et le commentaire que nous souhaitons faire à son sujet.

C'est aussi le cas d'une œuvre plus tardive sur laquelle il nous faut toutefois nous arrêter quelques instants : « Les danseuses » de 1971-1973. Lors d'un voyage à Paris en 1970, George Segal a eu l'opportunité de visiter la grande rétrospective de Matisse qui se déroulait alors au Grand Palais. Il a pu admirer simultanément la première version de « La danse » de 1912 appartenant au Modern Of Art Museum de New York et son équivalent russe « La danse N°2 » prêtée par le musée de l'Ermitage. Un an après, il commença, dans ses ateliers de South Brunswick, la réalisation de ses « Danseuses »<sup>124</sup> qu'il n'achèvera que deux plus tard. Bien que référant à la célèbre peinture du coloriste français, cette œuvre ne présente, pour notre étude, que peu d'intérêt du fait qu'elle ne constitue en rien un objet pictural réel. Il s'agit à proprement parler d'une sculpture autonome dans laquelle la position spatiale de chaque personnage est déterminée de façon définitive. Cette pièce renvoie explicitement à la peinture de Matisse bien que Segal ne fasse figurer seulement que quatre personnages féminins alors qu'il y en a cinq de représentés sur la toile du maître d'Aix en Provence.

Réalisée originellement à l'aide de bandes de plâtre, cette pièce fut, dans un second temps, coulée en bronze et recouverte d'une patine blanche. Ainsi y a-t-il deux versions de l'œuvre : l'une en modelage de plâtre conçue pour des expositions en intérieur et l'autre davantage apte à être installée en extérieur<sup>125</sup>. L'observation de la version originale nous amène à formuler plusieurs remarques. Tout d'abord, on constate qu'à l'instar de « La table de la salle à manger »<sup>126</sup> de 1962, Segal ne fait aucun usage de la couleur sinon celle naturelle du plâtre qui confère à l'œuvre une prégnance sculpturale. De même, il n'utilise pas, ici, de « ready-made modifiés » pour décrire un contexte spatial particulier : l'espace de représentation n'est pas du tout déterminé par des objets usuels et du mobilier réel que l'artiste aurait dûment associé aux personnages en plâtre. En ce sens il reste fidèle au modèle pictural de référence. Il s'agit, nous dit Phyllis Tuchman, du « non-environnement le plus convainquant conçu par Segal »<sup>127</sup> : en installant ses personnages de telle manière qu'ils suggèrent, par leur seule posture et leur positionnement spatial réciproque une ronde quelque peu similaire à celles représentées par Matisse dans les deux versions de « La danse »<sup>128</sup> de 1909-

---

<sup>124</sup> Voir fiche Segal N°23 page 458

<sup>125</sup> Voir fiche Segal N° 23 page 458

<sup>126</sup> Voir fiche Segal N° 38 page 690

<sup>127</sup> Phyllis Tuchman, Segal, New York, Londres, Ed. Abbeville, Modern masters, 1983, p 55

<sup>128</sup> Voir fiche Segal N° 23 page 458

1910, George Segal parvient donc à « la transformation d'une représentation plane en une situation de la vie réelle. Le résultat est un tour de passe-passe impressionnant »<sup>129</sup>, mais un tour de force, rajoutons-nous, qui demeure celui d'un artiste préoccupé essentiellement par des questions de contenances et de volumes caractéristiques d'une démarche de sculpteur. Rien en ce travail, sinon l'hommage rendu à Matisse ne semble référer à l'objet pictural réel tel que nous le définissons.

Ce n'est pas complètement le cas de « La chaise de Picasso »<sup>130</sup> qui lui est précisément contemporaine. En effet, cette œuvre appartenant à la collection du Salomon R. Guggenheim Muséum de New York, constitue, à nos yeux, une de ses toutes premières tentatives de transformation d'une œuvre bidimensionnelle appartenant à un autre artiste en un volume polychrome : pour la première fois de sa carrière, George Segal tente, par assemblage de matériaux hétéroclites et colorés, de transposer tri-dimensionnellement dans l'espace réel une représentation figurative en deux dimensions empruntée au répertoire graphique moderne. Certes, s'il est vrai que le modèle auquel réfère la sculpture de Segal n'est aucunement une peinture et qu'il nous est donc difficile de qualifier explicitement cette œuvre d'objet pictural réel, il n'en est pas moins évident que cette réalisation plastique met en exergue des qualités formelles, matérialistes et chromatiques intrinsèques à l'objet pictural : une articulation des plans et des surfaces selon un mode essentiellement frontal ainsi qu'une utilisation de la couleur et de la matière surdéterminant les éléments figuratifs qui la composent. De même, pouvons-nous constater que, si l'œuvre opère selon des enjeux d'ordre citationnel, elle affirme tout aussi clairement un dépassement de la catégorie plastique à laquelle le modèle originel réfère : la gravure en noir et blanc de Picasso meut irrémédiablement en un véritable et audacieux volume jouant, en outre, sur les contenances et les formes déployées dans l'espace, sur les pleins et les vides soumis à la lumière incidente ainsi que sur les matériaux colorés qui le constituent.

Mieux ! Segal octroie à son œuvre des qualités chromatiques absentes du modèle : chaque matériau et objet de récupération servant à construire la Chaise-personnage de Picasso est spécifiquement choisi pour sa morphologie, ses qualités de surface mais aussi son ton local, c'est-à-dire sa couleur intrinsèque... En ce sens, nous considérons donc que cette œuvre dénote de préoccupations artistiques proches du pictural. C'est d'ailleurs ce que peuvent laisser entendre les propos de l'artiste lorsqu'il en vient à qualifier son travail de « peinture repeinte » précisant alors qu'il a « faim de quelque chose avec des arêtes sensibles et une structure palpable »<sup>131</sup>.

De même, il nous semble important de remarquer qu'une telle réalisation sculpturale vient chronologiquement après les premiers reliefs muraux qui constituent, nous dit Marco Livingstone, une manière très singulière

---

<sup>129</sup> Phyllis Tuchman, Segal, New York, Londres, Ed. Abbeville, Modern masters, 1983, p 55

<sup>130</sup> Voir fiche Segal N°25 page 664

<sup>131</sup> Sam Hunter, George Segal, New York, Ed. Rizzoli, 1989, p 17

« d'intensifier l'espace quotidien »<sup>132</sup>: « après m'être mis à faire des reliefs muraux et avoir commencé à jouer avec des éléments qui faisaient saillie sur un mur nu, j'ai été intrigué par son idée [celle de Picasso] du cubisme »<sup>133</sup>. Or, cette « idée du cubisme », Segal l'exprimera partiellement à Livingstone, lors d'un entretien non publié datant du 15 mars 1988 : « Je voulais un espace que je pouvais déplacer en moi. Et je souhaitais aussi le ponctuer d'objets massifs que je pouvais voir sous différents angles et de différents points de vue, prenant ainsi le cubisme, peut-être, au sens littéral du terme »<sup>134</sup>... et d'ajouter ailleurs : « Ma compréhension du cubisme est l'exploration mentale d'une surface plane. Sur celle-ci se trouve un point de référence à partir duquel on déplace un objet tridimensionnel dans le monde réel et on observe alors une succession de vues »<sup>135</sup>...

Dans son remarquable ouvrage monographique consacré à l'œuvre de George Segal, Marco Livingstone précise que « Picasso avait l'intention de faire de son motif [La chaise-personnage] une œuvre autonome finie »<sup>136</sup>. Le maître du cubisme envisageait donc de construire sa « chaise-personnage » en trois dimensions et, ainsi, de réaliser un artefact artistique dans lequel la figure représentée pouvait s'affirmer en tant que présence réelle, totalement amalgamée ou confondue à l'assemblage volumineux et chromatique qui la constituait dès lors en tant que sculpture parfaitement autonome. Ainsi projetait-il d'interroger les limites de la catégorie « Dessin » en octroyant à la représentation figurée une structure palpable en ronde-bosse... C'était, en quelque sorte, une manière de réitérer l'expérience picturale qu'il avait lui-même initiée avec Braque dans le courant des années 1912 à 1914 et qui avait consisté à questionner les conditions de mutation d'un espace 2D en un espace 3D. Nous aurons très vite l'occasion de revenir sur ce point dans les pages à venir... Seulement voilà ! Picasso, en 1933, néglige de réaliser en trois dimensions sa fameuse « chaise-personnage ». Son projet reste lettre morte ! C'est le sculpteur américain qui, durant l'année 1973, utilisera la gravure de Picasso comme un plan de construction afin d'énoncer littéralement les modalités d'une solution purement sculpturale. Autrement dit, c'est George Segal, qui se servira de l'impression N° 74 de la « Suite de Vollard »<sup>137</sup> comme d'un point de départ pour réaliser un étonnant assemblage polychrome tridimensionnel. Ainsi, produisant une paraphrase

---

<sup>132</sup> Marco Livingstone, *George Segal : peinture, sculpture et dessin*, Cat. Rétrospective. Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 106

<sup>133</sup> Georges Segal. in *Georges Segal : sculpture*, Cat. Exposition, Minneapolis, Walker Art Center, 1978, p 49

<sup>134</sup> Marco Livingstone, *George Segal : peinture, sculpture et dessin*, Cat. Rétrospective. Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 106 et annotations p 108

<sup>135</sup> George Segal cité par Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 21

<sup>136</sup> Marco Livingstone, *George Segal : peinture, sculpture et dessin*, Cat. Rétrospective. Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 107

<sup>137</sup> Voir fiche Segal N° 25 page 664

en volume de la « chaise-personnage » de Picasso, il utilisait à des fins de transposition 2D-3D, une pluralité de matériaux spécifiquement choisis pour leur forme et leur couleur intrinsèques. Ainsi mettait-il l'accent sur les rapports chromatiques qui, pourtant, s'avéraient totalement absents du débat graphique inhérent à la gravure originelle.

En impliquant de la sorte la polychromie des matériaux recyclés et en introduisant le collage de papiers peints, il faisait une allusion franche à la recherche picturale cubiste et affirmait de façon tout aussi manifeste la réalité contingente de la peinture : faire saillir du plan de représentation du tableau (ou du dessin) la figure peinte (ou gravée) c'était en quelque sorte concevoir l'artefact artistique comme une expansion figurale concrète et autonome se déployant dans l'espace réel où se trouve le spectateur. Segal inscrivait ainsi manifestement sa propre démarche de plasticien dans la continuité des recherches cubistes des années 1912 à 1914 ; recherches qui comptent, à notre avis, parmi les premières tentatives de transmutation d'un artefact plastique bidimensionnel en un véritable « Objicio », c'est-à-dire un objet pictural réel se déployant littéralement dans l'entour ou l'en-face...

Il n'est pas étonnant, dès lors, que cela l'ait conduit, quelques années après, à concevoir les natures mortes inspirées de Cézanne ou Morandi puis les reliefs néo-cubistes : « Je me suis rappelé avoir fabriqué la chaise de Picasso, c'est pourquoi je suis revenu vers Picasso en essayant de me servir de ses œuvres comme de plans, et puis je suis allé vers Braque. »<sup>138</sup> dira-il à Marla Price... Mais quelques temps auparavant, c'est vers Cézanne que, de toute évidence, l'artiste de South Brunswick fut attiré. Et cela n'est sans doute pas dénué de sens puisque, « étant obsédé par le désir de faire la synthèse entre les qualités de la peinture et celles de la sculpture »<sup>139</sup>, il était inévitable que, portant un regard sur les maîtres du cubisme, il en vint à se préoccuper des innovations picturales initiées par Cézanne lui-même : « Cézanne et Picasso sont des héros pour moi [...] Ce sont des artistes qui m'ont attiré initialement vers l'art moderne ; et donc au moment où je me dirigeais vers le cubisme j'ai remarqué des choses étranges dont mes professeurs ne m'avaient jamais parlé. Je me cherchais à cette époque. J'ai regardé avec attention Picasso et Braque qui eux-mêmes regardaient par-dessus l'épaule de Cézanne et avaient repris leur travail là où Cézanne l'avait arrêté »<sup>140</sup>. Ainsi en venait-il dès l'année 1980, à s'interroger sur les tenants et les aboutissants d'une pratique plastique citationnelle dont le but, loin de constituer allusivement un hommage aux grands maîtres modernes qu'il affectionnait tout particulièrement, visait essentiellement à reconsidérer, à la lumière de leurs découvertes, les conditions de mutation d'un espace bidimensionnel purement pictural en un espace opérant selon les lois de la sculpture... Bref, Segal porte un regard passionné sur les

---

<sup>138</sup> George Segal cité par Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 22

<sup>139</sup> Rapporté par Marco Livingstone, *George Segal : peinture, sculpture et dessin*, Cat. Rétrospective. Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 114, propos recueillis lors d'un entretien avec le commissaire d'exposition, en date du 15 mars 1988

<sup>140</sup> George Segal cité par Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 17



tableaux de Cézanne, de Braque et de Picasso parce que, nous dit-il, « dans leur travail, il y a toujours l'idée de l'étude de la nature, de l'examen du monde réel en face de nous et de sa traduction en trait et en forme qui aboutissent à l'analyse de la structure élémentaire de l'univers, en la simplifiant fortement. »<sup>141</sup> Nous dirons, à l'instar de Marla Price, que l'hommage manifeste de Segal à ces maîtres modernes prolonge son obsession pour les formes qui s'introduisent dans l'univers de l'observateur et combinent ipso facto les modalités d'existence de la peinture à celles de la sculpture...

Dès 1981, naîtront sous les mains du sculpteur américain de surprenantes paraphrases, sortes de « copies libres » des toiles de Cézanne, qui impliquaient une compréhension de l'artefact artistique comme issu d'un questionnement de « l'art sur l'art ».

D'ailleurs, nous devons signaler que ces singulières œuvres tridimensionnelles comptent parmi les seules productions de l'artiste américain à ne pas référer à la figure humaine : Segal n'introduit pas le personnage modelé en plâtre alors que ce dernier s'avère depuis toujours sinon sa signature, du moins une récurrence. Certes, il existe quelques rares travaux antérieurs aux années quatre vingt qui semblent posséder cette particularité. Mais cela s'avère très marginal dans la pratique sculpturale de l'artiste américain. Nous nommerons, par exemple, la « Table de restaurant et nature morte » de 1971 ou la « Nature morte avec une boule rouge »<sup>142</sup> de 1973. Ces œuvres comptent, à notre connaissance, parmi les seuls travaux conséquents d'avant 1980 dans lesquels Segal ne fait pas figurer de personnage en plâtre. En outre, si nous observons plus attentivement la première, nous constatons qu'un fragment de membre humain modelé en plâtre y est introduit : c'est une main et un avant-bras sectionné de telle manière qu'il ne dépasse pas les limites du bord de table. Cela peut laisser à supposer que cette pièce demeure en un état d'inachèvement<sup>143</sup>. La seconde

---

<sup>141</sup> Ibidem

<sup>142</sup> Voir fiches Segal N° 29 et 41 pages 692 et 668

<sup>143</sup> Voir fiche Segal N° 41 page 668

Remarque : bien que l'œuvre intitulée « La table de restaurant et nature morte » soit constituée pour l'essentiel d'objets modelés en plâtre et d'un mobilier dont l'assise est elle aussi recouverte de bandes plâtrées, elle laisse entrevoir un fragment de corps humain. En effet, George Segal fait figurer, à même la surface de la table, un avant bras et une main qui tient par l'anse une tasse de café. Ainsi, l'œuvre suggère-t-elle la présence effective du personnage mais par certains côtés semblent augurer les natures mortes inspirées de Cézanne ou Morandi. Nous supposons que cette œuvre ne constitue sans doute qu'une partie d'un dispositif spatial intégrant un personnage assis. Ce dernier est aujourd'hui disparu et nous ignorons si cette œuvre ne fut pas le fruit d'une expérience artistique laissée à son état d'inachèvement. Toujours est-il que nous constatons que cette pièce réfère par certains aspects à l'œuvre de Giacometti... cette « parenté » ne nous semble pas dépourvue de sens étant donné que George Segal, en 1970 effectuera un voyage à Paris, et qu'il est fort possible qu'il eût pu admirer les productions en plâtre de l'artiste suisse. De même pouvons-nous supposer qu'il se sera rendu à la rétrospective Alberto Giacometti organisée par le Musée d'Art Moderne de New York, en 1965. Segal considérait cet artiste comme l'un des piliers de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, l'un des maîtres de l'art moderne auquel il portait un intérêt particulier du fait même que ce dernier faisait usage du même matériau que lui : le plâtre... Ainsi, il ne nous étonne pas de trouver dans l'Opus de Segal, au début

est un bas-relief, et à ce titre constitue sans aucun doute une expérience singulière et totalement isolée du reste de la production murale exécutée par l'artiste américain dans les années soixante et dix: il n'existe pas à notre connaissance, d'autres productions de cette époque qui présenterait une telle particularité. D'ailleurs, signalons que Segal ne la conservera pas *ad vitam* en cet état : dès le début de l'année 1983, il la recyclera, ou plus exactement, il la repeindra avec les trois couleurs primaires puis l'intégrera à son « Restaurant diner »<sup>144</sup>... Rares sont donc les cas antérieurs aux années 1980 où Segal ne fait pas figurer de personnages.

Si ce groupe d'œuvres constitué par les « Césanne's still life », la « Morandi's still life » (ainsi que les autres sculptures composant le « Restaurant diner ») ou encore les néo-reliefs cubistes présentent la nouveauté de ne pas introduire la figure humaine, il est aussi caractérisé par des artefacts dénotant une pratique nouvelle chez Segal : celle de la sériation. En effet, il nous faut aussi remarquer que, pour la première fois de sa carrière, le sculpteur de South Brunswick construit des œuvres véritablement fondées selon le principe de la série. De toute évidence, cette pratique à la fois citationnelle et sérielle lui apportait les gages d'un examen approfondi de l'espace réel à partir des recherches picturales d'artistes dont les travaux avaient foncièrement établi l'esthétique picturale du XX<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, le travail de sériation auquel Segal s'était adonné dans les années quatre vingt, consiste en une tentative de questionnement des conditions de mutation de l'espace bidimensionnel de la peinture moderne en un espace tridimensionnel propre à satisfaire les impératifs d'une démarche sculpturale. Cette pratique, bien que reposant depuis toujours sur un désir d'introduire « les formes [...] dans l'univers de l'observateur en combinant la peinture et la sculpture dans un ensemble théâtral »<sup>145</sup> trouvait évidemment quelques échos dans des productions antérieures telles la « Table de restaurant et nature morte » de 1971, la « Nature morte avec une boule rouge » de 1973 ou encore « La chaise de Picasso » ; chaise dont il faut d'ailleurs se rappeler qu'elle fut à l'époque un sujet d'interrogation pour l'artiste lui-même, qui considérait alors que « ça ne semblait pas s'inscrire dans la lignée de [son] travail »<sup>146</sup>.

Nous constatons aussi que de telles productions ont en commun d'être des réalisations plastiques relativement intimistes qui contrastent fortement avec les environnements construits par Segal dans les années 1976 à 1980. En

---

des années 1970 quelques pièces pouvant faire allusion au travail du sculpteur suisse : « La table de restaurant et nature morte » de Segal, sur laquelle est visible une main humaine moulée en plâtre, nous semble référer quelque peu à « La table surréaliste » de 1933 de Giacometti qui comporte elle aussi ce motif (voir fiche Segal N°44 page 668)...Précisons pour finir, que ce n'est qu'ultérieurement, autour de 1980, que le sculpteur de South Brunswick en viendra véritablement à produire des volumes dénotant l'absence même du personnage en plâtre.

<sup>144</sup> Voir fiches Segal N°29 et 30 pages 457 et 693

<sup>145</sup> Sam Hunter, *George Segal*, New York, Ed. Rizzoli, 1989, p 17

<sup>146</sup> George Segal cité par Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 13

effet, divers commentateurs (Marla Price, Jan van der Marck, Sam Hunter et Marco Livingstone) remarquent que ce type d'œuvre vient à point nommé dans l'expérience anaphorique de Segal, pour assouvir un « désir de retraite », une mise à distance psychologique de l'artiste vis-à-vis du tumulte engendré à l'époque par les polémiques que ces œuvres monumentales ou environnementales issues de commandes publiques avaient pu susciter.

Signalons aussi que la série de natures mortes très clairement inspirées des œuvres picturales de Cézanne et de Morandi constitue un ensemble d'artefacts très singulier dans lequel l'artiste, pour la première fois de sa carrière n'introduit aucun élément autobiographique. Comme nous le verrons plus tard, ce ne sera pas le cas des reliefs néo-cubistes. Les « Cézanne's still life » ont cela de particulier qu'elles ne réfèrent donc absolument à rien d'autre qu'à leur modèle originel... Il nous faut toutefois signaler le fait que, dans la version N°3, Segal introduit de façon très discrète une indication de l'origine de la bouteille utilisée pour la constituer la paraphrase tridimensionnelle du tableau Cézannien. En effet, La « Cézanne's still life N°3 »<sup>147</sup> n'est pas dépourvue d'éléments de détermination commerciale et géographique qui réfère l'œuvre à la société de consommation américaine : on peut encore distinguer sur la bouteille recouverte d'une fine couche de peinture bleu-vert, une étiquette signalant l'origine américaine du vin californien « Fetzer ». Mise à part ce détail, chaque pièce s'affirme comme d'audacieuses copies libres en trois dimensions des peintures du maître d'Aix en Provence.

De conception sculpturale, les « Cézanne's still life »<sup>148</sup> gardent donc toute leur allégeance envers les modèles picturaux de référence : l'utilisation du plâtre exagère la lourdeur des volumes qui met en avant sa réalité matérielle d'objet sculpté. Mais du fait d'une surface travaillée à la main et peinte à l'aide de lavis de couleur dont on perçoit facilement l'application en touches colorées, elles revendiquent pleinement leur appartenance à l'univers de la peinture... C'est ce que souhaitait atteindre Segal lui-même qui, après avoir construit à l'aide de contreplaqué, de plâtre et d'objets moulés ou modelés ces natures mortes, avait éprouvé l'impérieux besoin de leur administrer un traitement pictural adéquat : « Si j'avais laissé mes structures telles quelles après les avoir construites, elles auraient seulement ressemblé à des abstractions tridimensionnelles »<sup>149</sup> dira-t-il ... Nous n'engagerons pas ici l'analyse détaillée de ces œuvres pour mieux l'aborder ailleurs, lorsque nous en viendrons à déterminer la manière avec laquelle Segal assigne à ce type d'artefact, un traitement chromatique et matiériste des plus singuliers, cherchant à mettre en exergue les compénétrations Lumière-volume-couleur qui opèrent au sein même de chacune de ces sculptures-peintures.

Pour conclure momentanément notre propos au sujet des paraphrases sculpturales inspirées des œuvres de Cézanne, nous devons rapporter ici un moment de la vie de Segal qui semble avoir une certaine importance ;

---

<sup>147</sup> Voir fiche Segal N° 37 page 689

<sup>148</sup> Voir fiche Segal N° 37 page 689

<sup>149</sup> George Segal In Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 13

moment de vie anecdotique qui se déroula dans l'atelier du sculpteur et qui consista en un échange verbal des plus amical entre Segal et son ami marchand Sidney Janis. En effet, en 1981, George Segal réalise une œuvre tout à fait typique de son travail : « Helen aux pommes »<sup>150</sup>. Il s'agit du portrait de son épouse réalisé à l'aide d'un modelage de bandes plâtrées. Helen est assise à une table partiellement recouverte d'un tissu froissé sur lequel sont disposées sept pommes. Dans la version N°1, Segal accole la table à un radiateur. Il enduit le dispositif d'une patine grise largement distribuée sur toutes les surfaces à l'exception d'un fruit qui reçoit une couleur différente : il est peint en rouge vif. L'application générale d'un ton gris favorise ainsi une uniformisation des surfaces et, dès lors, l'œil tend à être attiré par le seul point de couleur chaude que constitue la pomme rouge. On en vient à penser à certaines peintures d'Alberto Giacometti telle « Nature morte à la pomme »<sup>151</sup> de 1937 : il y a des similitudes quant à l'importance accordée à la matérialité de la surface peinte. De même, l'usage d'un ton vif et chaud pour faciliter la distinction visuelle du fruit relève d'une même volonté de visibilité de la figure représentée. Dans la version N°2 « d'Helen aux pommes »<sup>152</sup>, l'artiste supprime le radiateur et installe derrière le personnage, un panneau de bois équipé d'une fenêtre aveugle. Il repeint d'un bleu dense et opaque l'ensemble du mobilier ainsi que le pan de mur à l'arrière-plan. Il enduit les carreaux de la fenêtre d'une couleur noire. Le corps du personnage féminin est, quant à lui, recouvert d'un jus bleu outremer qui contraste quelque peu avec la monochromie du mur à l'arrière. La nappe chiffonnée posée sur la table reçoit une couche de couleur blanche qui confère à sa surface peinte des qualités indéniablement minérales, rappelant le traitement pictural des œuvres de Cézanne. Les fruits sont recouverts d'un rouge vif à l'exception toutefois d'une pomme que Segal peindra d'un ton orangé : ainsi réitère-t-il le même principe de visibilité que dans la version N°1 jouant sur la tonalité pour faciliter la distinction visuelle d'une des figures représentées – En l'occurrence : une pomme).

Sidney Janis, découvrant « Helen aux pommes » dans l'atelier du sculpteur, s'exclamera : « Si vous penchez le dessus de la table, vous avez un Cézanne. »<sup>153</sup>... Quelques temps après, l'artiste se procurait le magazine « Time-Life Publication » dans lequel étaient reproduites cinq natures mortes des années 1892-1896 de Cézanne : quatre peintures et une aquarelle. Il réalisa alors dans un laps de temps correspondant à une année de travail, la série de sculptures intitulées « Cézanne's still life »<sup>154</sup> ; série qui se voulait un projet purement personnel consistant à « [essayer] de capturer la vision de Cézanne en reconstituant physiquement les plans

---

<sup>150</sup> Voir fiche Segal N°26 page 691

<sup>151</sup> Voir fiche Segal N° 31 page 441

<sup>152</sup> Voir fiche Segal N° 26 page 691

<sup>153</sup> Cité par Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 6

<sup>154</sup> Voir fiche Segal N° 37 page 689



inclinés et les fruits en équilibre instable »<sup>155</sup>. Par la suite il en viendra à produire tout un ensemble d'œuvres tridimensionnelles référant à des tableaux de maîtres modernes tels Morandi, Picasso et Braque.

C'est durant l'année 1983 que George Segal exécuta « La Morandi's still life »<sup>156</sup>, pièce tridimensionnelle réalisée en même temps qu'un ensemble mural plus important : le « Segal studio installation »<sup>157</sup>. Celui-ci se compose de cinq volumes peints autonomes, représentant des natures mortes qui, contrairement aux « Cézanne's still life » et à la « Morandi's still life » réfèrent très largement à des éléments familiers de la vie quotidienne de l'artiste. Ces cinq reliefs muraux sont tous pourvus d'une structure en bois formant une étagère sur laquelle sont agencés des fruits et autres objets divers. Les deux premières natures mortes sont composées de boîtes et de flacons métalliques recouverts de peinture<sup>158</sup>. Elles comportent toutes les deux, quatre objets. Concernant la première nature morte, l'artiste a appliqué régulièrement sur chaque boîte une couche différente de couleur vive ; le fond et l'assise de l'étagère étant peints en blanc uni et en noir. La seconde, quant à elle, compte aussi quatre boîtes disposées côte à côte et a la particularité d'être entièrement peinte en noir. La troisième nature morte est constituée de cinq fruits moulés en plâtre et peints de couleurs vives : 4 pommes rouges et une orange alignées sur l'assise de contreplaqué recouverte d'une teinte marron. Cette œuvre renvoie tout à la fois aux cinq natures mortes d'inspiration cézannienne précédemment étudiées mais aussi aux pommes peintes par Alberto Giacometti<sup>159</sup> dans les années 1930 et 1950 : on y constate une même radicalité dans la composition et un même désir de simplification figurale. Mieux encore ! Segal comme Giacometti, ne cherche pas à focaliser toute l'attention du spectateur sur les divers objets placés sur l'étagère, mais tend à rendre prégnant l'entour de la figure peinte. Dans la série de « Pomme sur un buffet »<sup>160</sup> de 1937, c'est par le jeu des lignes horizontales et verticales du buffet qui s'amalgament imperceptiblement avec celles des lambris et de l'encadrement, que Giacometti interroge la relation fond/figure. Il en résulte, à la surface même de l'épiderme plastique, tout un réseau graphique orthogonal qui tend à restituer l'exploration visuelle du peintre aux prises avec l'espace visible tout autour de la pomme. Chez Segal, et plus précisément dans les cinq

---

<sup>155</sup> Marla Price, Op Cit, p 7

<sup>156</sup> Voir fiche Segal N° 30 page 693

<sup>157</sup> Voir fiche Segal N° 29 page 692

<sup>158</sup> Voir fiches Segal N° 29 et 30 pages 692 et 693

<sup>159</sup> Voir fiche Document divers N°63 page 711

Remarque : nous signalons aussi les similitudes formelles que ce dispositif mural tridimensionnel entretient avec certaines peintures de Nicolas de Staël, notamment les ultimes natures mortes telles : « Nature morte au chandelier, fond bleu » et « Nature morte aux bœufs » toutes deux de 1955 : Voir fiche Segal N° 29 page 692

<sup>160</sup> Voir fiche George Segal N°31 page 441

natures mortes constituant le « Segal studio installation »<sup>161</sup>, c'est par les compénétrations lumière-volume-couleur qu'est mise en exergue la prégnance du tissu spatial constituant l'entour réel : le spectateur est conduit, par un travail de la couleur soumise au flux de la lumière incidente, à explorer visuellement les volumes plus ou moins distincts des figures mais aussi à sonder chaque parcelle d'espace réel opérant entre les objets. De même Segal s'attache-t-il à conserver à chacune des surfaces inhérentes aux différents reliefs muraux des qualités matiéristes indiscutables qui renvoient l'œuvre à sa propre matérialité d'objet pictural construit. Ainsi y a-t-il ici un autre point de convergence avec les natures mortes et les peintures de fruits de Giacometti mais aussi, nous le signalons avec les ultimes natures mortes de Nicolas de Staël<sup>162</sup>, exécutées durant l'année 1955.

La quatrième pièce de ce dispositif mural s'avère être une reprise de l'œuvre de 1973 dont nous avons précédemment parlé : « Nature morte avec une boule rouge ». Ce bas relief est, ici, totalement repeint avec les couleurs primaires à saturation maximale appliquées sans nuance, en large aplat. Pour autant, là encore, le regard perçoit sur le fond recouvert uniformément d'une teinte bleue, un effet de matière obtenu par la qualité absorbante de la surface de plâtre donc le grain est plus ou moins imbibé de couleur.

Dans ces quatre premières pièces nous pouvons constater que la matérialité des moyens plastiques joue son plein, donnant à chaque élément des qualités matiéristes importantes. De même, remarquons-nous un usage analogue de la couleur pure qui est appliquée tout autant sur les structures porteuses (étagères) que sur chacune des figures dont elles sont constituées (objets, boîtes et fruits).

Ce n'est pas le cas de la dernière nature morte : le « Restaurant Diner : still life » composé d'un sucrier, d'une salière et d'une bouteille de Ketchup<sup>163</sup>... ni même d'ailleurs de la « Morandi still life » qui lui est parfaitement contemporaine. Bien au contraire, ces deux volumes muraux sont totalement dépourvus de couleurs à saturation maximale : l'un et l'autre sont composés d'objets moulés en plâtre brut dont les surfaces ne reçoivent aucune couche de couleur alors même que les étagères de bois sont recouvertes de peintures fluides foncées. Le traitement chromatique que Segal applique à ces deux pièces contraste nettement avec celui des quatre autres natures mortes : si, dans ces dernières, il use de couleurs pures posées en aplat sur toutes les surfaces, il applique sur les étagères de ces deux dernières natures mortes divers tons tertiaires de façon relativement peu soignée, laissant apparaître l'empreinte des larges coups de pinceau. Si, dans les quatre reliefs précédents, Segal fait usage d'objets réels repeints, il emploie ici des moulages d'objets en plâtre qu'il laisse bruts de décoffrage... Bref, nous constatons que le traitement pictural et matiériste de ces deux pièces diffère nettement des quatre autres.

De même, nous sommes amenés à constater que la façon dont elles sont accrochées au mur révèle un parti pris fort judicieux d'un point de vue du

---

<sup>161</sup> Voir fiche Segal N° 29 page 692

<sup>162</sup> Voir fiche Segal N° 29 page 692

<sup>163</sup> Voir fiche Segal N°30 page 693

rythme lumino-chromatique qu'il impose au regard: George Segal installe les cinq œuvres dans un alignement horizontal en alternant quelque peu les pièces chargées de tons vifs et les volumes sombres ou totalement dépourvus de couleurs primaires. Il place au centre la « Nature morte à la boule rouge » dont le format est davantage vertical et distribue de chaque côté, de façon symétrique, les quatre autres natures mortes au format plus allongé : le « Restaurant diner: still life » et les « Quatre pommes et une orange »<sup>164</sup> sur la gauche, les deux natures mortes constituées de boîtes et de bidons métalliques sur la droite. Ainsi le spectateur est-il conduit à effectuer d'incessants va-et-vient visuels entre chacune des pièces. Ainsi l'alternance des volumes sombres ou de couleurs vives induit-elle le déplacement physique du regardeur, ce dernier prenant en considération non seulement l'entour plastique déterminé par les limites physiques de chaque étagère mais aussi l'environnement réel qui opère entre chaque pièce accrochée au mur. Précisons d'ailleurs que, puisqu'il s'agit de pièces sculpturales, l'environnement réel ne consiste pas seulement en cette portion de mur qui apparaît entre les reliefs mais comprend aussi le vide ambiant, c'est-à-dire la portion d'espace réel qui campe dans l'en-face des œuvres, entre le mur d'accrochage et l'observateur. De plus, dans un tel dispositif, le regardeur est contraint d'effectuer un déplacement latéral ou doit considérablement reculer, pour embrasser l'ensemble du dispositif... Faisant cela, il est conduit, lors de l'acte de perception, à faire intervenir ses capacités proprioceptives par lesquelles lui sont donnés non seulement l'objet de sa vision mais aussi sa position singulière dans l'entour : l'espace de l'œuvre ne se résume donc pas à la somme des entours plastiques propres à chaque pièce et déterminés essentiellement par la physionomie volumique des étagères saillant de la paroi, il inclut une part de l'espace réel dans lequel le spectateur évolue.

Revenons encore quelques instants sur la « Morandi's still life » et le « Restaurant diner : still life » qui présentent des similitudes chromatiques et matiéristes. Nous avons écrit plus haut que, dans les productions des années 1983, Segal mettait en exergue une dimension auto-référencée plus importante que dans les « Cézanne's still life ». Or, de toute évidence, dans la nature morte inspirée de Morandi, le sculpteur de South Brunswick n'introduit pas d'objet qui renverrait ipso facto à sa condition existentielle de citoyen ou d'artiste américain : il n'utilise pour construire cette pièce que des objets dont il a totalement gommé le moindre indice susceptible de détermination socio-économique. Plus encore : il emploie des bouteilles et un broc à eau donc l'aspect formel réfère clairement aux ustensiles utilisés habituellement par le maître de Bologne...A ce sujet, il déclarera à Marla Price qui lui demandait d'explicitier le contexte dans lequel s'inscrivait cette série de compositions faites de boîtes métalliques, de bouteilles et de fruits « qu'après les pièces inspirées de Cézanne, essentiellement construites d'après modèle, [il] était désireux de simplifier et d'utiliser des objets qui [lui] étaient plus familiers : bois, boîtes de peinture... »<sup>165</sup>. Faisant alors

---

<sup>164</sup> Voir fiche Segal N°29 page 692

<sup>165</sup> Marla Price, *Georges Segal: Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 21

allusion à la nature morte composée d'un sucrier, d'une salière et d'une bouteille de ketchup (le « Restaurant diner : still life »), il ajouta que ce genre d'objets se trouvait dans n'importe quel restaurant américain et que « le New Jersey [recelait] de centaines de restaurants de ce type...ça ressemblait à un tableau de Morandi...et c'est pour cela que j'en ai copié un ! ». Nous voyons en cette déclaration la raison première pour laquelle, de toutes les natures mortes réalisées dans le courant de l'année 1983, seule cette pièce ne contient pas d'objets renvoyant au quotidien du sculpteur américain : il opère ici selon des modalités poétiques du même ordre que celles par lesquelles il était parvenu, quelques mois auparavant, à la création des « Cézanne's still life », ne cherchant pas à y introduire un quelconque élément autobiographique ou susceptible de déterminer une référence autre que celle du modèle originel. Ainsi, venant de terminer la production du « Restaurant diner : still life » qui lui rappelait quelque peu les peintures du maître de Bologne, il réutilisa les mêmes procédés techniques et la même gamme de couleurs tertiaires pour réaliser une paraphrase tridimensionnelle inspirée d'une peinture de Morandi. Pour cela, il utilisa des modèles plus à même de référer à la nature morte Morandienne. Ainsi, la « Morandi's still life » présente-t-elle des similitudes chromatiques (même aspect coloré pour les étagères et les objets) mais aussi structurelles (chacun des éléments formels qui composent ces deux œuvres murales sont réalisés avec les mêmes matériaux et selon les mêmes techniques opératoires) avec le « Restaurant diner : still life ». Mais ne soyons pas dupes, ces deux pièces ne résultent pas d'un même principe anaphorique : l'un résulte d'un désir de construction d'une nature morte renvoyant à la vie quotidienne du sculpteur américain alors que l'autre se veut une véritable paraphrase tridimensionnelle d'une toile peinte par Morandi. Autrement dit, si ces deux pièces ont des points communs et affichent une véritable « parenté » matiériste et chromatique, elles présentent aussi une différence indéniable : la « Morandi still life » est constituée d'objets moulés en plâtre référant explicitement aux modèles utilisés par Morandi alors que cela n'est pas le cas de la seconde pièce qui est constituée d'objets connotant la société de consommation américaine.

La dernière série de productions plastiques qui intéressera notre propos actuel est constituée par une dizaine de reliefs polychromes fabriqués à partir d'un assemblage de matériaux hétéroclites. Il s'agit d'œuvres murales tridimensionnelles très largement inspirées des toiles cubistes des années 1909 à 1914 de Picasso et de Braque. George Segal les réalisa juste après le « Segal studio installation ». La « Nature morte au violon et grappes de raisin »<sup>166</sup> de 1983 en est un exemple : sorte de réplique tridimensionnelles relativement fidèle au tableau cubiste du même nom réalisé par Picasso en 1912. De même, la « Nature morte avec fragments » de 1987 se veut-elle une copie libre en trois dimensions du « Guéridon »<sup>167</sup> de 1912 exécuté par

---

<sup>166</sup> Voir fiche Segal N° 44 page 696

<sup>167</sup> Voir fiche Segal N° 44 page 696



Braque. On y distingue très nettement l'articulation des plans taillés dans des morceaux de contreplaqué méthodiquement superposés les uns aux autres de telle sorte à former un relief en saillie sur la surface du tableau ; relief qui matérialise concrètement les décalages en profondeur de chacun des plans colorés visibles sur la peinture originale de Georges Braque. Dans ce type d'œuvre, Segal tend à respecter les distances perçues visuellement entre chaque plan-facette composant le tableau originel. De surcroît, il introduit des objets réels : une grappe de raisin en plastique est intégrée au relief référant à la peinture de Picasso alors qu'un fragment de véritable violon participe de l'assemblage dans l'œuvre inspirée du « Guéridon » de Braque... Il s'agit là d'une série que George Segal réalisa entre 1983 et 1987 et qui, au même titre que les « Cézanne's still life » et la « Morandi's till life » participe de l'examen approfondi, en matière de représentation spatiale, des innovations picturales de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elles sont, à nos yeux, de véritables *objicio*, conçus à partir de l'analyse des « reliefs plans » repérables dans les tableaux de Picasso puis de Braque. Cependant, nous souhaitons préciser qu'à la différence des reliefs inspirés par l'œuvre de Cézanne ou par la peinture de Morandi, les reliefs néo-cubistes de Segal s'affirment davantage comme des reconstitutions tridimensionnelles frontales. Il s'agit de véritables assemblages de matériaux hétéroclites peints, disposés de façon à former des plans parallèles à la surface du tableau ; plans qui saillent vers l'en-face, c'est-à-dire dans cet espace réel opérant entre le mur d'accrochage et l'œil de l'observateur. Ainsi ces reliefs s'inscrivent-ils physiquement dans la profondeur de champ que pénètre le regard et se donnent-ils comme des structures construites, polychromes et déployées frontalement dans l'espace réel. « Ces emprunts ou citations », nous dit Marla Price, « ressemblent à l'affinage de la ponctuation et de la syntaxe »<sup>168</sup> mais bien que les premiers reliefs néo-cubistes furent de respectueuses reconstitutions tridimensionnelles, quelque peu simplifiées, des peintures cubistes, Georges Segal, au fur et à mesure des productions, aura tendance à glisser de nombreux éléments autobiographiques. Ainsi découvrons-nous, dans « Nature morte avec coq et chaussure »<sup>169</sup> de 1986, un gallinacé en plâtre et une chaussure d'ouvrier qui réfère au passé de l'artiste ; passé qui fut celui d'un fermier s'occupant d'un élevage de volailles. Ainsi, découvrons-nous un entonnoir en plastique dans « Nu debout (d'après Picasso) » inspirée de « Femme nue »<sup>170</sup> de 1909-1910 de Picasso, ou encore d'innombrables moulages de mains, de visages, de fragments de corps qu'il introduit systématiquement dans nombre de reliefs néo-cubistes... Bref, même si ces œuvres murales réfèrent directement aux peintures cubistes des années 1909 à 1914, même si la transposition en trois dimensions se veut relativement fidèle aux compositions cubistes, ce n'est pas le monde parisien d'avant la première guerre mondiale qui transparaît au travers de ces assemblages de

---

<sup>168</sup> Marla Price, *Georges Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 11

<sup>169</sup> Voir fiche Segal N° 39 page 694

<sup>170</sup> Voir fiche Segal N° 42 page 695

bric et de broc. Segal utilise toutes sortes de débris et d'objets qu'il trouve dans son environnement proche : ces bouts de bois, ces ustensiles en plastique, en fer ou en plâtre, ne sont rien d'autres que des objets rebuts et des matériaux de récupération trouvés dans un grenier ou une ferme du New Jersey rural...

Pour le moment, nous ne commenterons pas davantage les modalités de mise en œuvre de l'espace dans les reliefs néo-cubistes du plasticien de South Brunswick. Nous en resterons là parce qu'il nous semble nécessaire, avant d'y revenir de façon plus détaillée, de rendre compte des innovations que la recherche cubiste d'avant la première guerre mondiale avait apportées au monde de l'art. Ces innovations sont des plus importantes à nos yeux puisque, entre 1912 et 1914, Braque et Picasso furent les premiers artistes modernes à concevoir et à réaliser des artefacts 2D-3D susceptibles de correspondre à la définition de l'Objicio, c'est-à-dire, en quelque sorte, à l'objet pictural réel tel que le conçoit George Segal<sup>171</sup>.

Ce n'est que lorsque nous aurons rendu compte des événements historiques qui ont vu Braque puis Picasso inventer les premiers artefacts artistiques hybrides relevant simultanément de la peinture et de la sculpture, que nous pourrons revenir sur le travail de Segal. Ce n'est que lorsque nous aurons déterminé les particularités de leurs œuvres issues du métissage des catégories plastiques, que nous pourrons nous saisir de la pensée du sculpteur américain et comprendre les propos que ce dernier a pu tenir lors d'un entretien qu'il accorda à Marla Price, en 1989-1990, au sujet des recherches cubistes des années 1910... Nous notons seulement au passage que Segal produira toute sa série de reliefs néo-cubistes à partir de peintures de Picasso et de Braque datant précisément des années 1909 à 1914. Nous ne voyons pas en cela une troublante coïncidence mais bien plus une volonté de retourner aux sources-mêmes d'une recherche qui devait permettre la création d'artefacts plastiques ambigus, à mi-chemin entre la sculpture et la peinture.

---

<sup>171</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux commentaires que nous avons fait figurer aux pages 292 et 307 du premier livre.



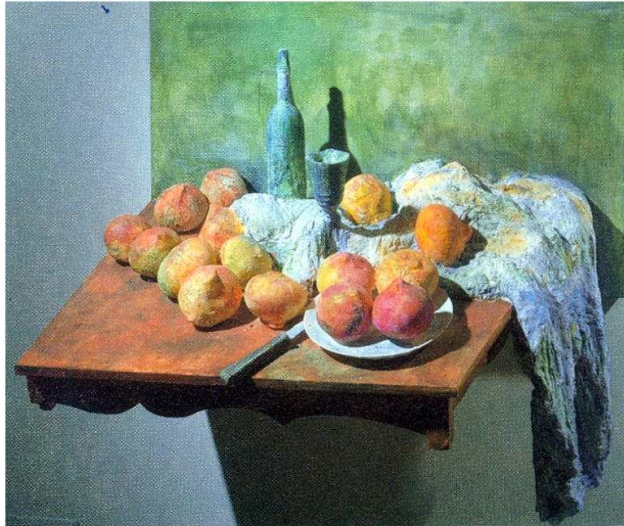
## Fiche George SEGAL N°37



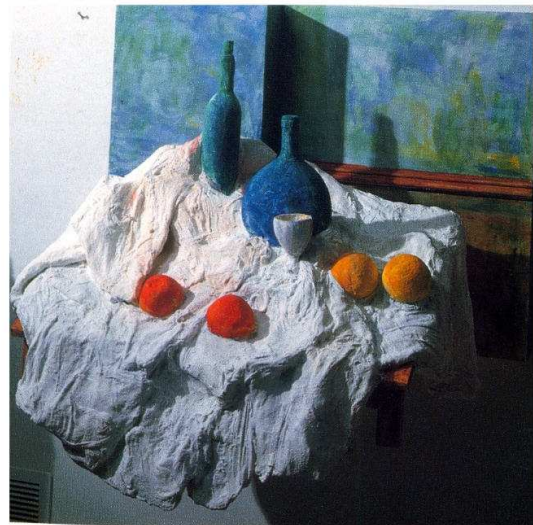
Cezanne still life N°2. 1981. Plâtre, bois et métal, peinture. 81x102x47 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



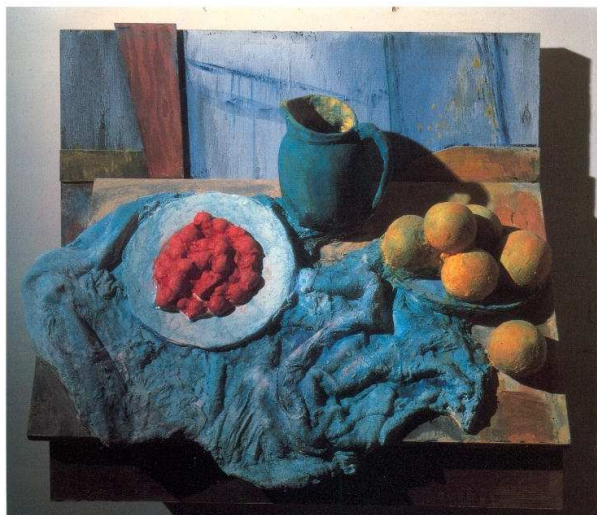
Cezanne still life N°4. 1981-82.  
Plâtre, bois, tissu, métal, peinture. 145x122x61 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Cezanne still life N°3. 1981.  
Plâtre, bois, tissu, métal, peinture. 61x101,6x69,9 cm.  
Coll. Ronald Block



Cezanne's still life N°5. 1982.  
Plâtre, tissu, bois, métal, peinture. 94x91x74 cm.  
Coll. Frances Lewis Foundation, Richmond, Virginie



Cézanne's still life N°1. 1981.  
Plâtre, tissu, bois, métal, peinture. 68,6x76,2x35,6 cm.  
Coll. Dr Mark Levy, Canada



## Fiche George SEGAL N°38



SEGAL: La table à manger. 1962. Plâtre, bois, métal, miroir. 183x305x305 cm.  
Coll. Particulière, King Point, New York



CEZANNE: Les joueurs de cartes. 1890-92.  
Huile sur toile. 134x181,5 cm.  
The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania



CEZANNE: Les joueurs de cartes. 1890.  
Huile sur toile. 65,4x81,9 cm.  
Metropolitan Museum, New York



## Fiche George SEGAL N°26



Cinq pommes sur une nappe Bleue. 1981.  
Plâtre, tissu, peinture. 65x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



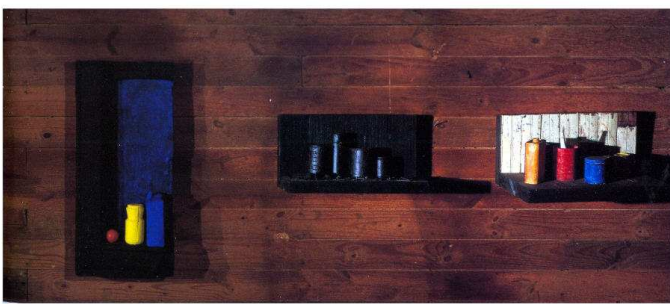
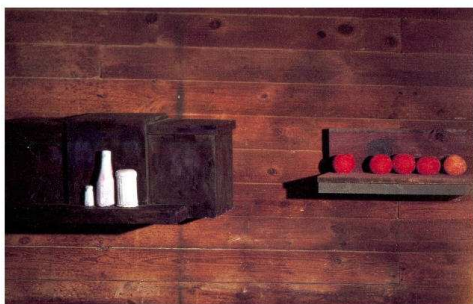
Helen aux pommes. Version N°2. 1981. Plâtre, bois et métal peints.  
244x121x107 cm.  
Portland Museum of Art, Portland, Oregon.



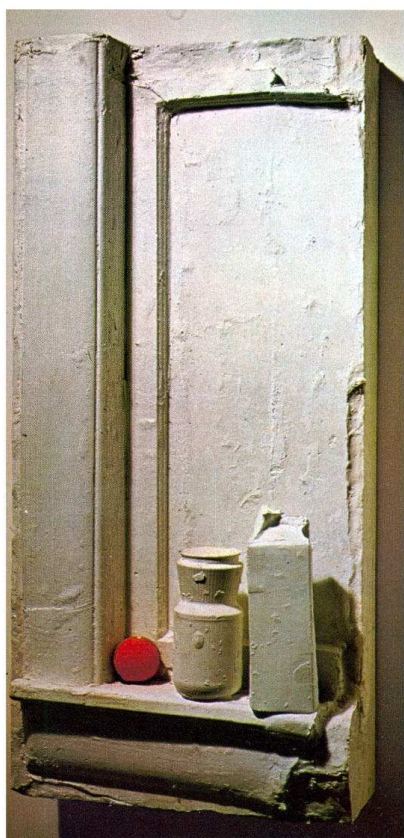
Helen aux pommes. Version N°1. 1981.  
Plâtre et bois peints, radiateur et chaise.  
244x122x107 cm.  
Oeuvre détruite.



## fiche George Segal N°29



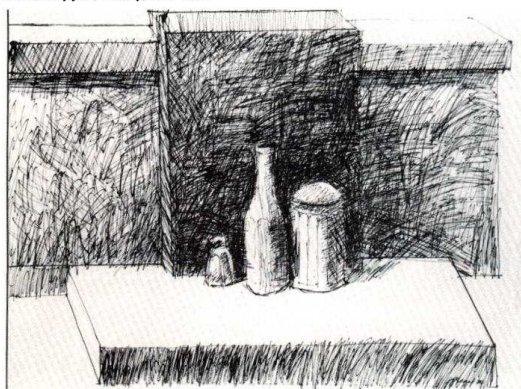
Segal Studio Installation: Still life N° 1 à 5. 1983. Plâtre, bois, métal, objets divers. 94x439x25 cm.



SEGAL: Nature morte avec une boule rouge. 1973.  
Relief. Plâtre, peinture acrylique. 94x43x22 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



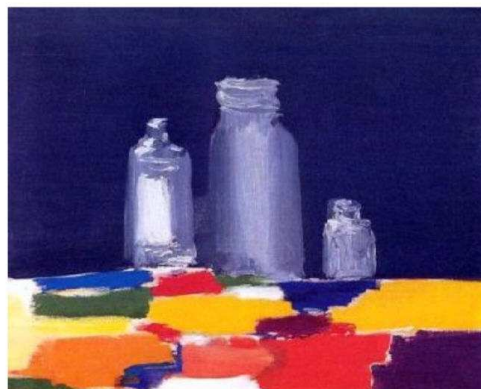
Restaurant diner: sucre sel et ketchup. 1983. Plâtre et bois peint. 40,6x83,9x44,5 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Restaurant diner: Still life N°4.  
Dessin, encre sur papier. 55,2x67,3 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, new York



Nicolas De STAËL: nature morte au chandelier. 1955.  
Huile sur toile. 80x58 cm.



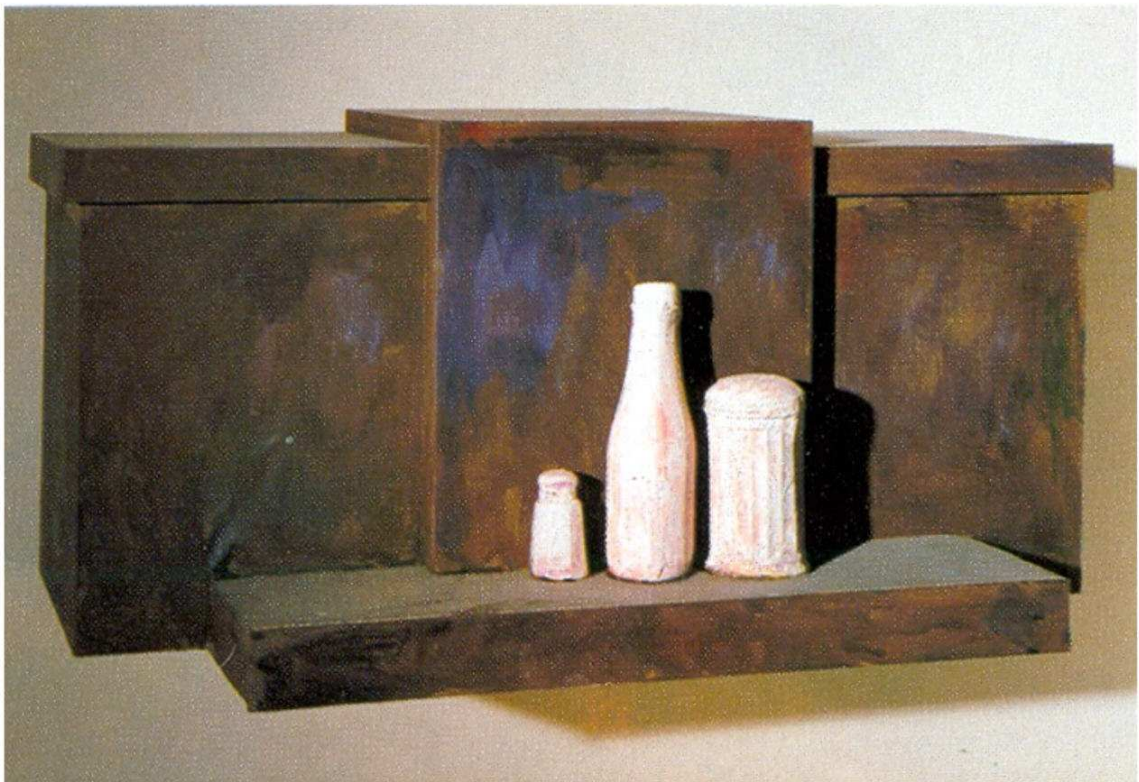
Nicolas de STAËL: Nature morte aux bocaux .1955.  
Huile sur toile. 64x65 cm.



## Fiche George Segal N°30



Morandi's still life. 1983. Plâtre, bois, et acrylique. 41x61x37 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



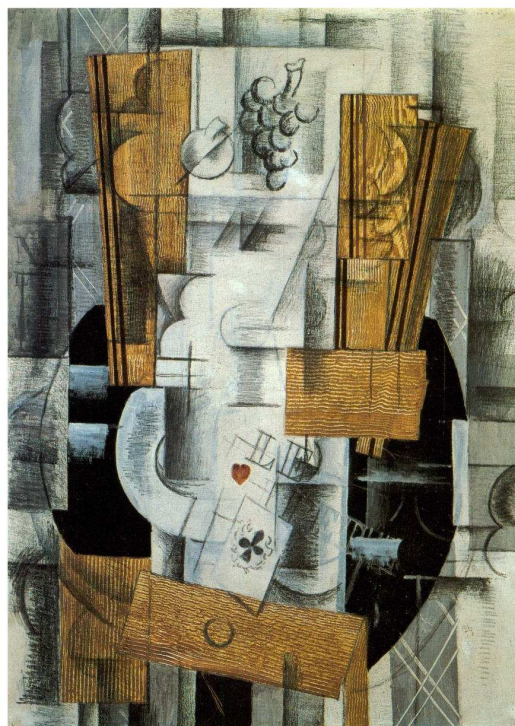
Restaurant diner: salière, sucrière et ketchup. 1983. Plâtre, bois et peinture acrylique. 41x84x44 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



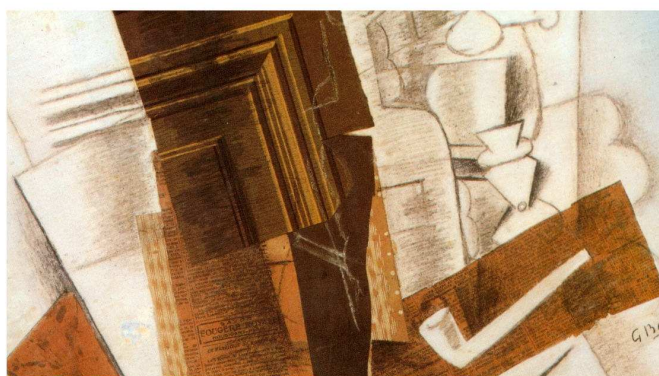
## Fiche George SEGAL N°39



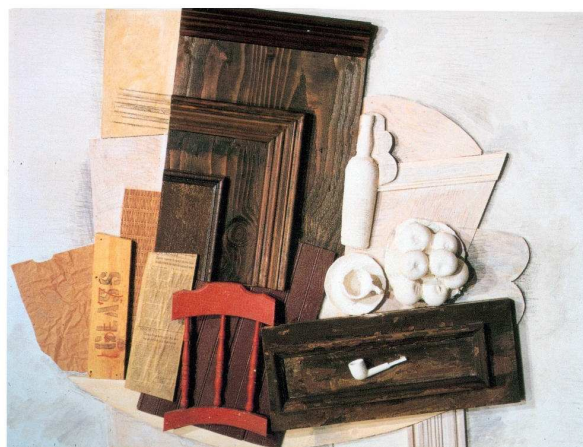
SEGAL: Nature morte avec chaussure et coq (Braque). 1986.  
Plâtre, bois, objets et peinture. 155x79x23 cm.  
Coll. Sidney Janis gallery, New York.



BRAQUE: Compotier et cartes. (Composition à l'as de trèfle). Début 1913.  
Huile réhaussée de crayon et fusain sur toile. 81x60 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



Braque: Bouteille, journal, pipe et verre. 1914.  
Fusain, craie et papier collé sur carton. 47,9x63 cm. Coll. particulière.



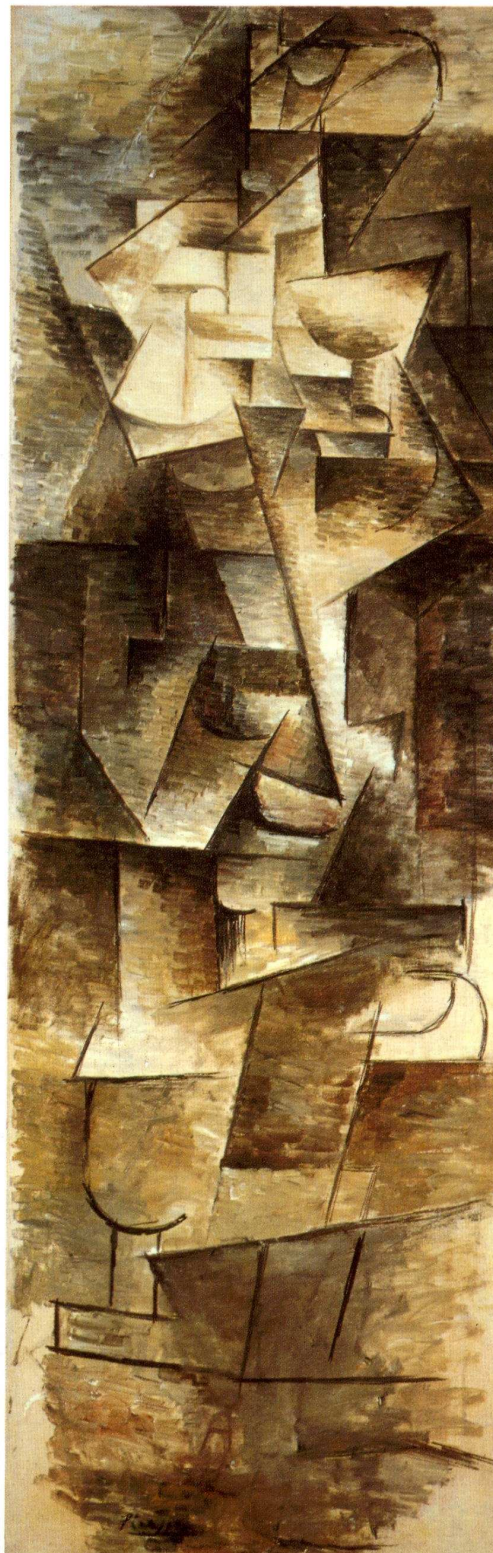
SEGAL: Nature morte à la chaise, pipe et pommes. 1985.  
Plâtre, bois, papier journal et Kraft, peinture. 107x145x15 cm.  
Coll. Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois



## Fiche George SEGAL N°42



Segal: Nu debout (Picasso). 1985.  
Plâtre et bois, peinture. 186,7x61x10,2 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Picasso: Femme nue. 1910.  
Huile sur toile. 187,3x61 cm.  
National Gallery of Art, Washington D.C.  
Daix cat. 363



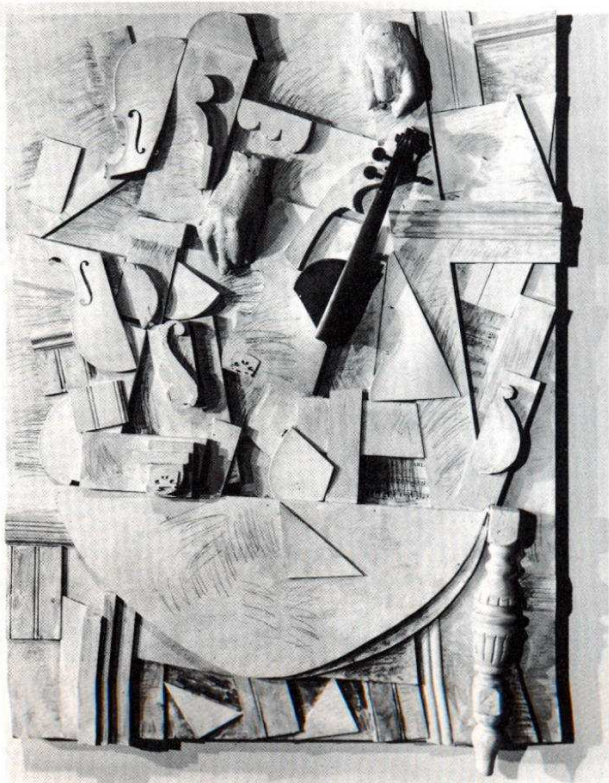
## fiche George Segal N°41



PICASSO: Violon et raisins. 1912.  
Huile sur toile. 50,6x61 cm.  
MOMA, New York.  
Daix cat. 482



SEGAL: Nature morte avec violon et grappe de raisins (Picasso). 1983.  
Plâtre, plastique, bois et acrylique. 76,2x90,2x12,7 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



SEGAL: Nature morte avec Fragment de violon. 1987.  
Plâtre, bois, peinture. 112,5x91,4x20,3 cm.  
Coll. Sachiko T. Goodman



BRAQUE: Le guéridon. 1911. Huile sur toile. 116,5x81,5 cm.  
NAM, Centre Pompidou, Paris.  
Romilly cat. 98



## Fiche George SEGAL N°27



Le bal costumé. (Version finale). 1965-72.  
Plâtre peint, acrylique, métal, bois et divers objets. 183x366x274 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



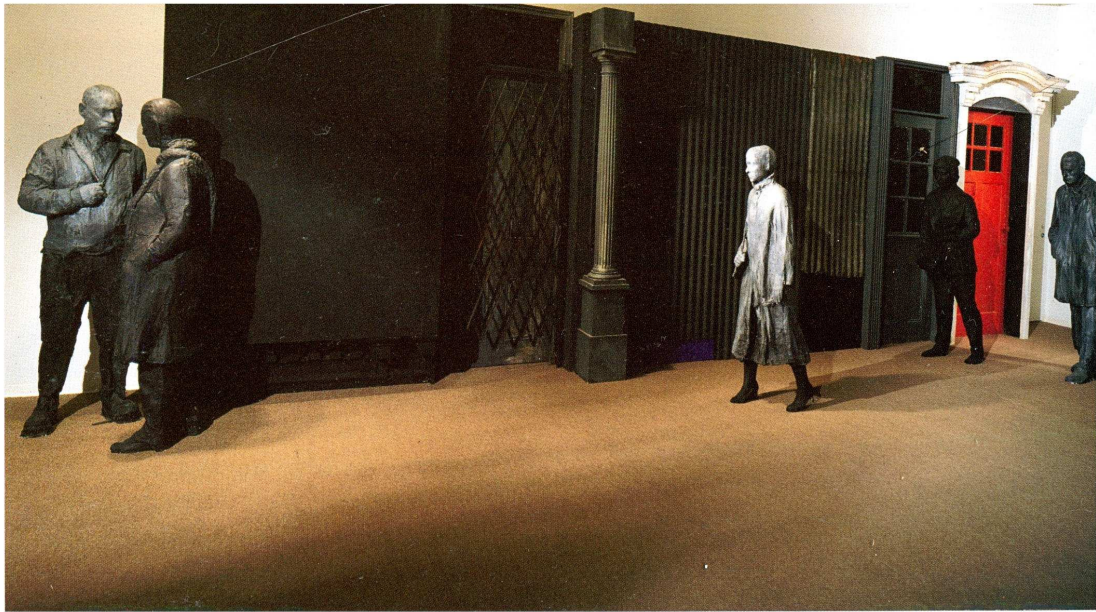
Femme debout se regardant  
dans un miroir. 1996. 182x60x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.



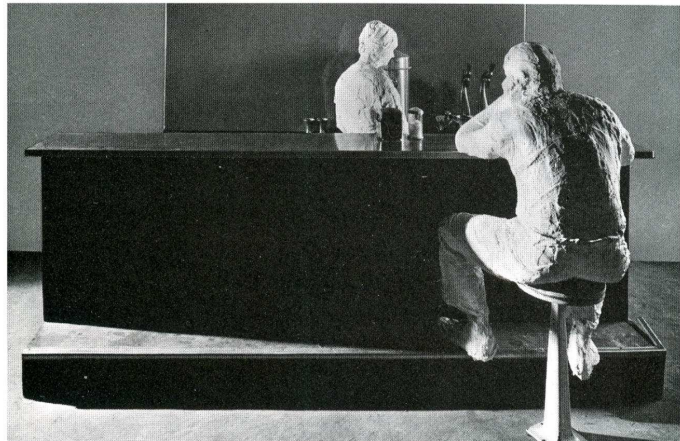
Femme bleue sur un banc noir. 1977. Plâtre, bois et peinture. 107x183x91 cm.  
Coll. Margulies, Grover Isle, Floride.



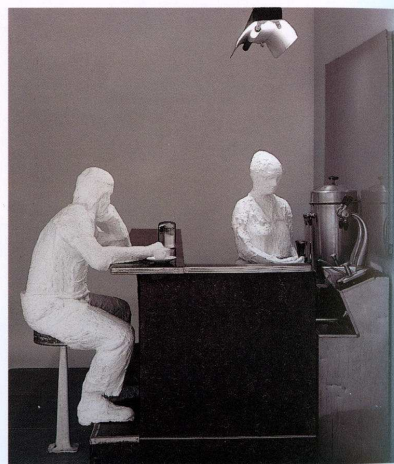
## Fiche George SEGAL N°16



La rue de la Ville. 1987. Plâtre peint, bois et divers matériaux. 259x792x183 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Le diner. 1964-67. Plâtre, bois, métal, Formica, Massonite et néoms. 259x274x221 cm. Walker Art Centre, Minneapolis, Minnesota, USA



## **La recherche Cubiste de Braque et de Picasso entre 1912 à 1914 : des bas-reliefs et autres artefacts hybrides ...**

Nos préoccupations réflexives n'étant que subsidiairement portées sur les recherches plastiques de Georges Braque et Pablo Picasso, nous ne nous attarderons pas à développer dans les paragraphes à venir, une étude exhaustive de l'expérience cubiste. Notre objectif est bien plus humble : nous souhaitons seulement rendre compte de quelques questionnements et des innovations plastiques qui ont mené ces deux maîtres de l'art moderne, entre 1910 et 1914, à la remise en cause de la conception picturale jusqu'alors établie. Plus encore, nous souhaitons reconsidérer leurs découvertes et leurs inventions plastiques, à l'éclairage des enjeux qui fondent notre questionnement théorique et déterminent l'assise conceptuelle de notre étude: l'objet pictural réel.

Ainsi nous ne porterons à l'attention de notre lecteur que l'essentiel des faits historiques et du contexte socioculturel dans lequel évoluaient les avant-gardes parisiennes, et plus précisément les premiers cubistes, en ces années d'avant la première guerre mondiale. Nous nous intéresserons plus particulièrement à « la cordée » Braque-Picasso, qui, en quelques années, mit à mal la pensée figurative héritée de la Renaissance, imposa un nouvel art pictural et contribua très largement à l'émergence de nouvelles catégories artistiques. Nous rendrons compte, en recoupant sommairement les constats et les commentaires formulés par les historiens et les critiques d'art les plus avisés<sup>1</sup>, des fructueux et permanents échanges intellectuels et artistiques auxquels ces deux créateurs se livrèrent durant les années 1908 à 1914. Nous utiliserons plus particulièrement, pour éclairer notre réflexion, la chronologie documentaire rédigée par Judith Cousin (en collaboration avec Pierre Daix) et les apports théoriques référencés de William Rubin regroupés dans son remarquable ouvrage : « *Picasso et Braque, l'invention du cubisme* » de 1990. Cela pour trois raisons : la première est que ce texte très riche compte parmi les plus récentes contributions à la question de l'expérience artistique cubiste entre 1910 et 1914. Expérience que d'aucuns nommèrent, depuis les années 1950, « la cordée »... Rappelons à ce sujet que cette terminologie apparaît de façon récurrente dans nombre de commentaires relevant de la littérature spécialisée et qualifie la relation de complémentarité et d'interdépendance artistique, mais aussi spirituelle, qu'à l'époque, Georges Braque et Pablo Picasso entretenaient: « Nous étions comme deux alpinistes attachés l'un à l'autre [...] » déclarera Braque à Dora Vallier, en 1954, « On s'est dit avec Picasso, ces années-là, des choses que personne ne se dira plus, que personne ne saurait plus comprendre [...] Nous

---

<sup>1</sup> Remarque : Pour une plus ample étude, nous renvoyons notre lecteur aux ouvrages de Pierre Daix, Werner Spies, Jean Laude, Jean Paulhan mais aussi Daniel-Henry Kahnweiler, Christian Zervos, Jean Leymarie et surtout William Rubin ; ouvrages dont nous faisons figurer les références dans la bibliographie générale.

étions proches l'un de l'autre comme la cordée en montagne. »<sup>2</sup>... propos que corroborent ceux de Picasso, adressés à Françoise Gilot: « à ce moment là, presque chaque soir, j'allais voir Braque dans son atelier, ou bien il venait chez moi. Il fallait absolument que nous discussions du travail accompli pendant la journée. »<sup>3</sup>.

La seconde raison pour laquelle nous accorderons un grand intérêt aux propos de Rubin William, réside dans le fait que son analyse met très clairement en lumière les moments-clés de cette révolution picturale sans prendre le parti d'en cloisonner rigoureusement les innovations selon la terminologie quelque peu ambiguë et tellement usitée de « Cubismes Cézannien, analytique et synthétique ». S'il est vrai que ce vocabulaire facilite une certaine caractérisation de l'œuvre cubiste et permet de concevoir l'évolution d'un style artistique selon une chronologie relativement bien établie, il présente aussi l'inconvénient de laisser supposer que la progression anaphorique relève d'un cheminement poétique inscrit dans un continuum de recherches qui se voudrait homogène et linéaire. Or, nous l'avions spécifié dans notre introduction générale, nous ne croyons pas à cela : l'artiste expérimente, tâtonne, trouve, remet en cause... bref, travaille et développe ses conceptions artistiques par palier impliquant divers stades de découverte, d'acquisition nouvelle, de consolidation, de régression, de doute et d'abandon. Une telle classification, pour autant qu'elle puisse servir à désigner les phases successives d'un même acte créatif, nous semble trop encline à porter sur les aspects formels divergents des œuvres concernées. Elle tend à suggérer un déterminisme par lequel l'artiste créerait selon des choix toujours nouveaux, remettant systématiquement en cause les innovations précédentes. C'est cela même, nous semble-t-il, que William Rubin évite dans ses « nouvelles considérations » sur l'art de Braque et de Picasso : il met très peu en avant une terminologie restrictive que d'aucuns ont longtemps fait valoir comme irréductible à l'expérience cubiste, pour donner toute sa place à l'échange, au dialogue ; dialogue qui fut celui de deux créateurs d'exception pour lesquels « l'œuvre peinte est envisagée, non plus comme un objet situé dans la distance du regard mais comme le lieu où se transforment les relations traditionnelles du modèle, du peintre, du spectateur »<sup>4</sup>. Par ailleurs, il nous semble difficile d'entrevoir ces rapports seulement au travers d'une classification, quelles qu'en soient ses qualités, sans risquer d'omettre l'essentiel de la démarche créatrice : le facteur humain qui origine le travail plastique non seulement aux impératifs d'ordre stylistique et technique mais aussi à l'échange mutuel entre les protagonistes concernés... « Nous confrontions nos idées, nos tableaux, nos techniques. Ce qui parfois nous opposait ne tardait à porter ses fruits pour l'un et pour l'autre. Notre amitié, alors, c'était tout le contraire d'un manque à gagner. [...] une union dans

---

<sup>2</sup> Georges Braque, entretien avec Dora Vallier, in *Cahier d'Art*, N°1, 1954, p 14 repris in Jean Leymarie, *Picasso : métamorphose et unité*. Ed Skira, Genève, 1971, p 38

<sup>3</sup> Picasso, cité par Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965, p 68

<sup>4</sup> Jean Laude, « *Picasso et Braque, 1910-1914 : la transformation des signes* » [1971], in « *Le cubisme* », Université de Saint-Etienne, CIEREC, 1973, p 24 et 25

l'indépendance de Chacun »<sup>5</sup> déclare Braque, « Mais aussi dans l'interdépendance », rajoute Rubin William, « et Braque la fait comprendre, de même que le caractère périlleux de leur quête, lorsqu'il a comparé sa relation avec Picasso à la cordée en montagne »<sup>6</sup>.

La troisième raison pour laquelle nous nous attacherons à la pensée de cet historien de l'art est liée au fait qu'il fut de 1973 à 1988 l'un des directeurs du département des peintures et sculptures du Museum Of modern Art de New York et qu'à ce titre, il organisa en 1980 la rétrospective Pablo Picasso. Nous pouvons supposer que George Segal ait pu sinon voir l'exposition du moins se procurer le catalogue « Pablo Picasso : une rétrospective ». C'est aussi sous sa direction que fut organisée de septembre 1989 à Janvier 1990, dans ce même lieu prestigieux, l'exposition « *Braque et Picasso : l'invention du cubisme* » dont il signa le catalogue.

Répetons-le : notre intention n'est pas d'entreprendre une étude exhaustive de l'expérience picturale cubiste, nous ne chercherons nullement à expliciter l'ensemble des événements qui ont couru autour des années mille neuf cent dix et n'entreprendrons pas de dresser l'ensemble des tenants et des aboutissants de la révolution picturale cubiste. Nous nous en tiendrons essentiellement à des données relativement générales et explicites permettant de limiter le discours aux enjeux plastiques qui nous intéressent vraiment : l'avènement d'artefacts artistiques issus d'une démarche créative qui se voulaient sonder simultanément les limites des catégories picturales et sculpturales. En somme, nous ne visons, pour l'essentiel de nos préoccupations, qu'à cerner les particularités de la recherche cubiste des années 1912 à 1914 ; années qui tendent à mettre en avant les modalités d'émergence de l'artefact hybride auquel nous avons donné le nom d'objet pictural réel.

#### **2.4.1- Recherche picturale et esprit d'avant-garde : les Fauves et les cubistes.**

Commençons donc notre propos par quelques généralités historiques. Penser le Cubisme comme une révolution artistique née d'un choc, d'une décision soudaine, relève particulièrement de la fable. Le Cubisme, nous dit Pierre Daix, est davantage « une suite de bouleversements d'assez longue durée qu'un événement facile à circonscrire »<sup>7</sup> ; d'autant que les dates auxquelles nous référons l'expérience artistique cubiste résultent de rétrospections critiques mettant en exergue des données inconnues des contemporains d'avant la première guerre mondiale. Nous retiendrons essentiellement que si « Les demoiselles d'Avignon » réalisées par Picasso

---

<sup>5</sup> Propos de Georges Braque rapportés par André Verdet, « *Entretiens, notes et écrits sur la peinture : Braque, Leger, Matisse, Picasso* » Paris, Ed. Galilée, 1978, p 21

<sup>6</sup> Georges Braque cité par Rubin William, « *Picasso et Braque, l'invention du cubisme* », Paris, Flammarion, 1990, p 41

<sup>7</sup> Pierre Daix, « *Journal du Cubisme* », Genève, Skira, 1991, p 9



courant 1906-1907 pourraient inaugurer la date de naissance du cubisme, elle ne suffit pas à expliquer l'emploi de ce terme. En effet, ce mot « Cubisme » semble déjà usuel au sein des ateliers de Montmartre en 1908 mais aussi dans les ateliers de la Ruche près de Montparnasse dès l'année suivante. Or, « Les demoiselle d'Avignon » resteront jusqu'au début des années vingt quasiment méconnues du milieu avant-gardiste de l'époque. Seuls quelques intimes et connaissances proches de Picasso purent l'entrevoir au Bateau-Lavoir dès l'année 1907. Parmi eux, se trouvaient Guillaume Apollinaire qui, quelques temps après conduisait Braque dans l'atelier du peintre espagnol.

En cette première décennie du nouveau siècle, Picasso, comme Matisse ou Derain, aspire à renouveler sa pratique artistique et porte un intérêt appuyé aux arts premiers. Il cherche à rompre l'unité de la représentation picturale figurative en cassant sa forme homogène et en usant d'une extrême simplification des figures inscrites à même la surface... Il cherche, en fin de compte, à faire de la peinture une création plus autonome, non circonscrite par d'évidents et respectueux rapports au modèle naturel. L'exploration des arts africains et océaniens pouvait s'avérer dès lors un moyen d'y parvenir. C'est en 1906 qu'un tournant s'opère simultanément dans sa peinture et sa sculpture: la découverte de l'art africain<sup>8</sup>, un voyage à Gosol, en haute Catalogne, où il étudiera la statuaire ibérique vont avoir un véritable impact sur son esprit créateur. Mais c'est surtout la série de bois sculptés de Paul Gauguin<sup>9</sup> qu'il aura l'occasion d'admirer au salon d'Automne de 1906, lors de la rétrospective consacrée au maître de Pont-Aven, qui sera déterminante pour l'évolution de sa pratique sculpturale. Suite à cela, il réalisera une série de sculptures totémiques selon les principes de la taille directe sur bois. Ces pièces, dont les volumes géométriques sont brutalement taillés, rappellent par ce côté brut et non fini, « Les demoiselles d'Avignon » qui leur sont contemporaines. Nous savons aujourd'hui que l'évolution stylistique manifeste dans cette œuvre a constitué davantage pour Picasso un moyen de se démarquer des recherches fauves de Matisse et de son « Bonheur de Vivre »<sup>10</sup> très largement remarqué au salon des indépendants de 1906: au traitement de la surface par larges aplats vibrant et s'interpénétrant, au découpage des figures dont les contours décrivaient des arabesques baignant dans la couleur portée à son intensité maximale, il opposait la décomposition en lignes et en facettes de la figure ainsi qu'une réduction drastique de la gamme chromatique. Pour Matisse, Derain ou Braque, en ces années 1906 et 1907, il s'agissait de parvenir au démantèlement de l'image picturale par le biais de la pâte colorée qui, appliquée en larges plages de couleur pure ne s'accordant pas au ton local, œuvrait à l'autonomie de la surface peinte. Pour Picasso, c'était davantage par

---

<sup>8</sup> Remarque : Ce n'est pas, comme il est souvent entendu, par l'entremise d'une visite du musée ethnographique du Trocadéro que l'artiste espagnol découvrira l'art primitif mais grâce à son ami Henri Matisse qui avait alors fait l'acquisition d'une statuette africaine. Picasso ne se rendra au musée des arts africains et océaniens qu'à l'été 1907, nous rapporte Werner Spies, Picasso Sculpteur, Album de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, Juin-Sept. 2000, p 8

<sup>9</sup> Voir Fiche Documents divers N° 40 p 643 et Fiche Picasso N° 7 page 708

<sup>10</sup> Voir Fiche Picasso N°6 page 707

l'imbrication entre le motif et le fond qu'il y parvenait, imposant massivement dans la composition des volumes-plans grossièrement équarris. Tous, en définitive, cherchaient à rompre les « enchaînements qui reliaient jusque-là, malgré tout, couleur peinte et nature »<sup>11</sup>. Précisons au passage, que c'est cela-même que Gauguin, et après lui les Nabis, dans les années 1880-1890, avaient déjà accompli en peignant à plat de grandes surfaces décoratives rythmées par des contrastes de couleurs à saturation maximale ; traitement coloré qui rejetait, nous l'avons entrevu en seconde partie<sup>12</sup>, tout académisme et tout illusionnisme. Mais si tels étaient les buts des recherches fauves et cubistes à cette époque, ce n'était pas le cas de la peinture impressionniste qui restait toujours inféodée à l'ordre de la nature.

Au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, donc, et tout au long de la première décennie, le regard des jeunes peintres avant-gardistes (Fauves et Cubistes) se porta sur la peinture avant tout. Ils travaillèrent à restituer à l'objet pictural son épaisseur et son opacité plutôt qu'à produire des images. Pour se faire, les Fauves employèrent tout d'abord un procédé technique qui faisait la part belle à la mécanique trop stricte du Divisionnisme. Ils l'abandonnèrent ensuite vers 1906 au profit d'une approche par zone, jouant de surfaces maculées de couleurs denses fortement rythmées. S'ils souhaitaient parvenir à l'autonomie du tableau, il faut toutefois rappeler que l'immersion dans les rythmes et les couleurs ne consistait pas à provoquer une rupture totale et définitive avec le réel auquel l'œuvre, par certains côtés, référait encore : l'image picturale restait toujours de l'ordre du figuratif et suggérait un espace identifiable se faisant quelque peu acceptable aux tenants de la tradition. Mais cependant, disait Matisse, si « un tableau impressionniste exige d'être regardé dans son cadre, notre toile introduit un nouvel élément dans la pièce où elle entre [...] les murs reculent. »<sup>13</sup>. Ainsi la couleur construisait-elle un nouvel espace, « elle frappe directement le spectateur, lui impose des volumes qui ne viennent plus de la référence, de la ressemblance à la profondeur »<sup>14</sup>... En cela ces peintres n'opéraient plus selon les préceptes impressionnistes ou académiques. Ils visaient à faire du tableau un artefact doué d'autonomie qui impliquait pour le spectateur la conscience des interactions entre l'œuvre et le mur sur lequel elle était exposée. Bref, en 1907, il régnait donc à Paris un climat de recherches picturales extrêmement fécond dans lequel évoluaient des tendances antagonistes, les unes « [refusant] de se priver du substrat de la nature »<sup>15</sup>, les autres voulant rompre définitivement avec le modèle naturel. Parmi ces dernières se trouvaient donc les Fauves et les premiers Cubistes.

Mais 1907 fut aussi l'année de la grande rétrospective Paul Cézanne, organisée au Salon d'Automne. George Braque visita l'exposition et en fut

---

<sup>11</sup> Pierre Daix, « *Journal du Cubisme* », Genève, Skira, 1991, p 14

<sup>12</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 173 à 177 du livre 1

<sup>13</sup> Henri Matisse cité par Pierre Daix, « *Journal du Cubisme* », Genève, Skira, 1991, p 15

<sup>14</sup> Ibidem

<sup>15</sup> Louis Vauxelle, « *Six moments de la peinture française* », Paris, Laboratoires Lebeault, s.d. [sans doute 1930], n. p.

profondément bouleversé. Quelques temps après, naissait sous sa main un ensemble de peintures où se faisait sentir l'influence du maître d'Aix en Provence ; influence perceptible dans l'emploi de la couleur et de son traitement par larges touches maçonnées tout autant que dans la simplification géométrique des figures qui induisait la réduction évidente de la nature à des solides. Mais, contrairement à ce que préconisait Cézanne, ces derniers n'étaient pas infléchis selon la courbe mais s'affirmaient davantage comme polyèdres, comme figures construites par plans<sup>16</sup> sur la surface bidimensionnelle du tableau. Ainsi Braque précisait-il le problème qui devait occuper la pensée cubiste quelques temps après : comment parvenir à transcrire le relief propre aux objets en conservant toutefois la réalité intrinsèque du support plan ? Il présenta cet ensemble de peintures lors d'une exposition personnelle à la galerie Kahnweiler, à Paris, en Novembre 1908. C'est au cours de cette exposition, que le critique Louis Vauxelle, se saisissant d'une remarque en forme de boutade lancée amicalement par Henri Matisse, rédigea un texte dans lequel il remarquait que Braque « réduisait tout à des schémas géométriques, à des cubes ». Il fera usage par la suite, pour qualifier cette esthétique naissante, du néologisme : « Cubisme »<sup>17</sup>. Ce terme ayant été employé pour la première fois à ce moment là, nous pouvons donc considérer que cette exposition « Braque », en novembre 1908, à la galerie Kahnweiler, peut constituer l'un des moments-clés marquant l'acte de naissance du Cubisme.

Toujours est-il que si nous ne pouvons attribuer de véritable paternité à l'un et l'autre des artistes concernés, il nous est toutefois donné de relever, les influences majeures que reçurent Braque et Picasso à cet époque et qui semblent œuvrer selon deux directions<sup>18</sup>. D'une part celle des arts primitifs, et particulièrement de la statuaire nègre et ibérique, qui remet en cause la tradition artistique occidentale en insufflant à la recherche picturale deux nouveaux axes : l'articulation entre les pleins et les vides imposant un nouveau rythme à la surface peinte et le sculptural qui pose les problèmes inhérents au volume. D'autre part, celle des recherches de Paul Cézanne sur la création d'un espace pictural qui ne s'affirme plus comme une simple imitation du réel : « permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective. »<sup>19</sup> écrivait-il dans une lettre à Emile Bernard.

---

<sup>16</sup> Voir Fiche Picasso N°4 page 705

<sup>17</sup> Remarque : Louis Vauxelle écrira entre autre, dans le quotidien de la presse écrite « *Gil Blas* » quelques articles sur la création cubiste entre 1908 et 1914, on lui doit effectivement l'emploi de « cubes » et de « bizarrerie cubique » qu'il employa dans un article paru dans le journal en 1909.

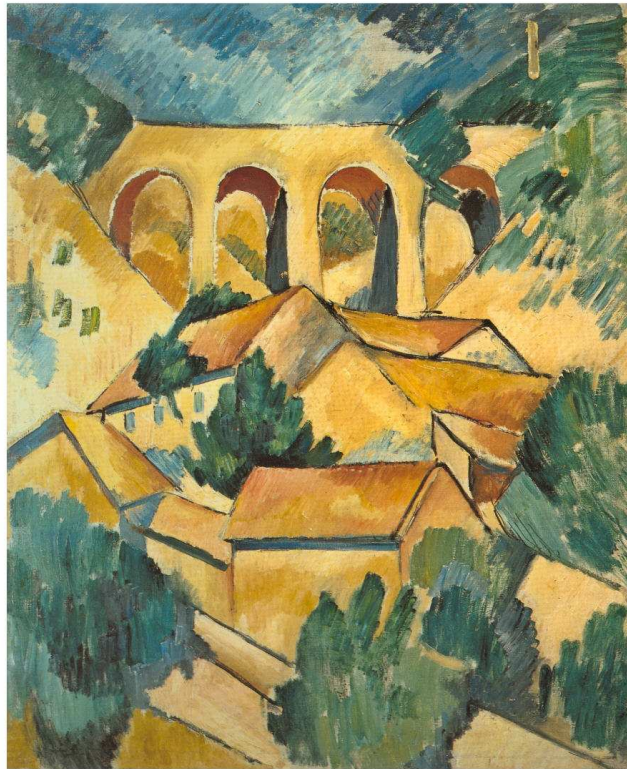
<sup>18</sup> Voir fiche Picasso N°4 page 705

<sup>19</sup> Paul Cézanne, « *Lettre à Emile Bernard, Aix en Provence, le 15 Avril 1904* », in P.M. Doran, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Ed. Macula, 1978, p 27 : « permettez-moi de vous répéter ce que je vous disais ici : traitez la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective [...] Les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue [...] Les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. Or la nature, pour nous hommes est plus en profondeur qu'en surface [...] »

## Fiche Pablo Picasso N°4



Pablo PICASSO: Nu à la draperie . 1906-1907.  
Huile sur toile. 152x101 cm.  
Musée de l'Ermitage, Leningrad.



Georges BRAQUE: Viaduc de l'Estaque. 1908. Huile sur toile. 72,5x59 cm.  
MNAM, Centre pompidou, Paris. Romilly p.12



## Fiche Pablo Picasso N°5



Picasso: Les trois femmes. 1907. Huile sur toile. 200x178 cm.  
Musée de l'Ermitage, Leningrad, Russie. Daix cat.131



Picasso: Tête de femme. 1907.  
Bois sculpté partiellement peint.  
39x25x12 cm  
Spies cat. 11.



Statuaire ibérique: La Dame d'Elche. V° siècle av. JC.  
Musée du Prado, Madrid



## Fiche Pablo Picasso N°6



PICASSO: Les demoiselles d'avignon. 1906-1907. Huile sur toile. 243,9x233,7 cm. MOMA, New York. Daix cat. 47



PICASSO: La dryade ou Nu dans la forêt. 1908. Huile sur toile. 185x108 cm. Musée de l'Ermitage, Leningrad, Russie. Daix cat. 133



MATISSE: Le bonheur de vivre. 1905-1906. Huile sur toile. 174x238 cm. The Barnes Foundation, Merion, USA.



## Fiche Pablo Picasso N°7



PICASSO: Nu debout. 1907.  
Bois fruitier gravé et peint.  
31,8x8x3 cm  
Musée Picasso, Paris. Spies cat. 17



PICASSO: L'amitié. 1907. Huile sur toile. 152x101 cm.  
Musée de l'Ermitage. Daix cat. 104



Paul GAUGUIN: Tôtem, Prélude à l'après-midi d'un faune. 1893. Bois de tamarou sculpté. faces 1/3, 2/3, 3/3.  
Musée Mallarmé, Vulaines sur Seine.

## Fiche Pablo Picasso N°14



Masque Grebo (Côte d'Ivoire). XIX<sup>e</sup> siècle.  
Bois, peinture blanche, fibres végétales. 64x25,5x16 cm.  
Musée Picasso.



Picasso: Guitare N°1. oct/nov 1912.  
Ficelle et carton. 66,3x33,7x19,3 cm (Restauré).  
MOMA, New York. Spies cat. 27A



Picasso: Guitare N°3. Dec. 1912.  
Carton découpé, papier collé, toile, ficelle et traits de crayon.  
22x14,5x7 cm.  
Coll. privée. Daix cat. 556. Spies cat. 29



Picasso: Guitare N°2. Nov-Dec. 1912.  
Carton découpé, papier collé, toile, ficelle, huile et trait de crayon.  
33x18x9,5 cm.  
Spies cat. 30. Daix cat. 555



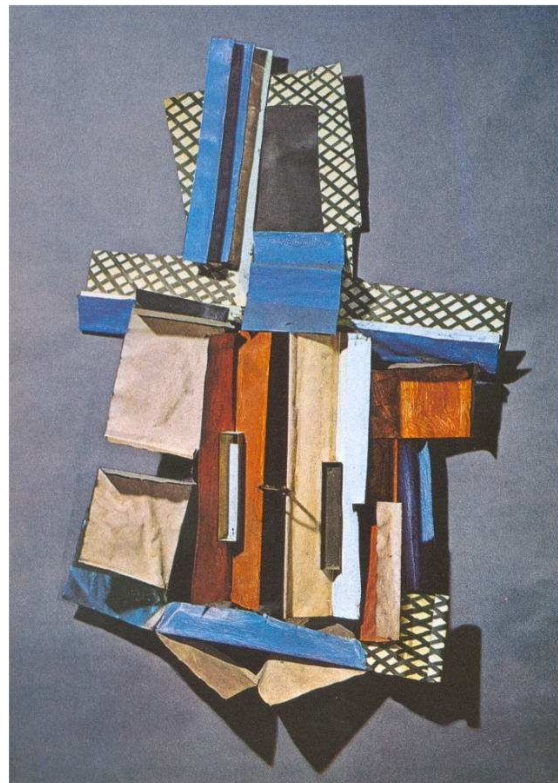
## Fiche Pablo Picasso N°15



Picasso: Guitare. Version . 1912-1913. Fil de fer, tôle, fer blanc découpé et plié. 77,5x35x19,3 cm. MOMA, New York. Spies cat. 27. Daix cat. 471

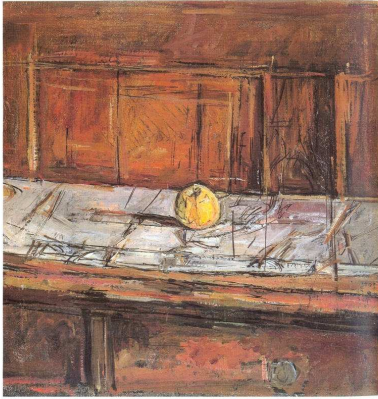


Picasso: Guitare. 1924.  
Tôle découpée et pliée, boîte en fer blanc et fil de fer peints.  
111x63,5x26,6 cm. Spies cat. 63



Picasso: Violon. 1915.  
Fer blanc découpé et plié, peinture, fil de fer.  
100,1x63,7x18 cm.  
Coll. privée. Spie cat. 55. Daix cat. 835

## Fiche Documents divers N°63.



Alberto GIACOMETTI:  
Pomme sur un buffet. 1937.  
Huile sur toile 27x27 cm.  
Coll. privée, New york



Alberto GIACOMETTI: Nature morte à la pomme. 1937.  
Huile sur toile. 72x75 cm. MoMA, New York Huile. 1937



Alberto GIACOMETTI:  
L'objet invisible ou Maintenant le vide. 1934.  
Bronze. 155x32x29 cm. MoMA, New York



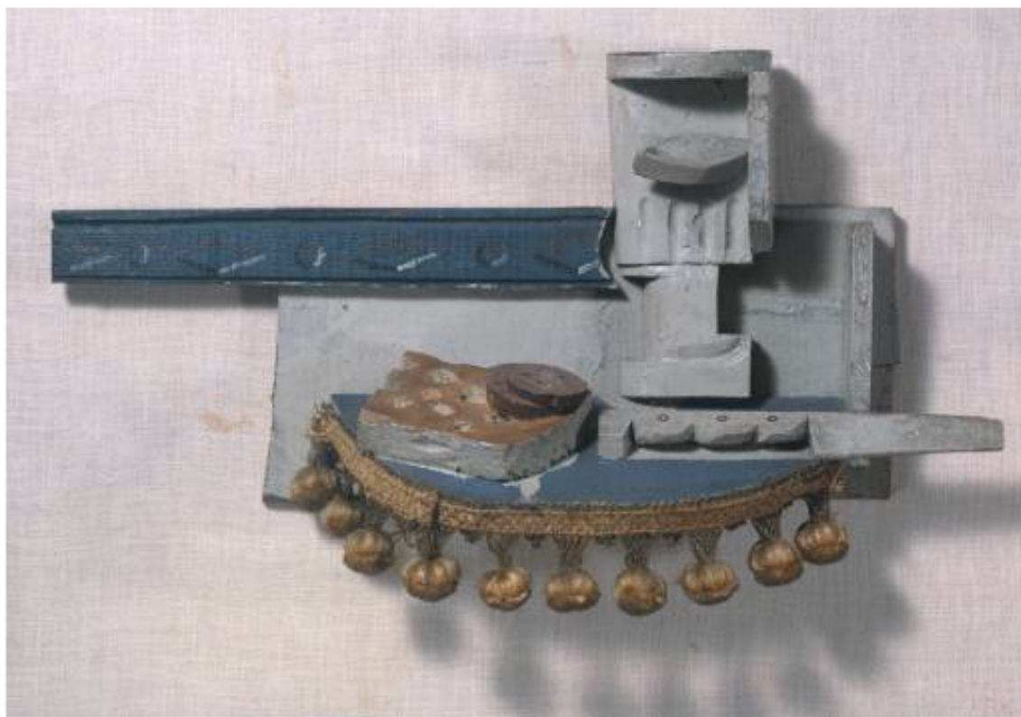
L'objet invisible. (Détail) 1934



Alberto GIACOMETTI:  
Dessin de pommes. 1952.  
Crayon sur papier. 51x34,2 cm.  
Fondation Maeght, Saint-Paul, France



## Fiche Pablo Picasso N°17



Picasso: Le casse-croûte. 1914. relief, bois peint et glands de tissu. 25,5x48x10 cm.  
Tate gallery, Londres. Spies cat. 47. Daix cat.746



Picasso: Mandoline et clarinette. 1913.  
Élément de bois de sapin avec peinture et traits de crayon.  
58x36x23 cm. Spies cat.54. Daix cat. 632

Ainsi, par l'entremise d'un questionnement portant sur l'unité de la surface peinte et sur le traitement des volumes en deux dimensions, Braque et Picasso vont disloquer la figure, achever la décomposition de la peinture renaissante et de sa conception spatiale perspectiviste : cette pensée figurative qui, jusqu'alors, visait l'objet artistique selon des préceptes de ressemblance, d'analogie formelle et chromatique avec la nature, muait en une pensée figurative formaliste qui ne cherchera plus à représenter mais à signifier...

Nous ne nous étendrons pas davantage sur le contexte historique général et les événements artistiques qui se succédèrent durant les années 1907 à 1914. Retenons seulement que, dans « la cordée » qui fut un moment des plus privilégiés dans la relation amicale et professionnelle de Braque et Picasso, le premier fut fréquemment l'inventeur des moyens techniques, du moins jusqu'en 1913, alors que le second était tout à la fois le contradicteur et l'amplificateur : des reprises des gradations cézanniennes, au sablage de la surface peinte, de l'introduction des lettres peintes au pochoir aux fac-similés de bois nervuré, des premiers assemblages éphémères au papier collé, Braque, comme ont pu le démontrer Jean Paulhan et après lui William Rubin<sup>20</sup>, aura souvent été l'initiateur. Mais à ces innovations, répondent, chez Picasso, l'incise graphique campant les formes à même le support-plan du tableau, le déploiement de la figure en un échafaudage de lignes et de facettes colorées et hachurées, la schématisation des volumes et la mise en exergue de leur structure interne, l'hétérogénéité de l'exécution et cette part d'inachèvement qui contribue, dans « Les demoiselles d'Avignon » à lui donner sa force expressive<sup>21</sup>... De même, devons-nous rajouter à l'actif de Picasso la conscience aiguë des plans jouant en « transparence », la volonté de contredire l'assise bidimensionnelle de la surface peinte par l'intrusion d'ombres portées représentées<sup>22</sup>, la ressemblance analogique qui œuvre à de nouveaux signes non illusionnistes, l'invention du collage et enfin le développement méthodique et ingénieux de la sculpture-assemblage ; laquelle engendrera sur les années 1913 et 1914, un ensemble de constructions picturales 2D-3D, sortes de tableaux-reliefs tout à fait remarquables ... « Ce qui est sûr », écrit Werner Spies, « c'est qu'après avoir, dans le dessin et la peinture, remis en question, à travers la

---

<sup>20</sup> Jean Paulhan, *Braque, le patron* [1945, 1952], Paris, troisième Edition, Gallimard, 1987 et William Rubin, *Picasso, Braque : l'invention du Cubisme* Paris, Flammarion, 1990

<sup>21</sup> Voir fiche Picasso N° 6 et 7 pages 707 et 708

<sup>22</sup> Remarque : nous signalons toutefois que l'introduction dans la trame du tableau cubiste des années 1909 et 1910 d'un élément figuratif illusionniste fut encore à l'initiative de Georges Braque. Dans deux peintures à l'huile, Braque peint un clou avec son ombre portée sur la surface du tableau, en sa partie supérieure. Il s'agit de « Violon et palette » de 1909 et « Broc et violon » de 1910. Cependant, nous considérons qu'il ne s'agit là que d'une allusion, un clin d'œil à la conception picturale passée à laquelle Braque et Picasso alors voulait mettre un terme. Il nous semble que ces deux cas sont isolés dans l'œuvre picturale cubiste de Braque en ces années 1909 et 1910 qui cherchait alors davantage à fracturer l'homogénéité de la surface peinte et à déconstruire littéralement l'espace unitaire de la Renaissance. Ils ont, à nos yeux, une portée tout aussi limitée que les premières expériences de collage réalisées par Picasso dès 1908 telle : « Baigneuses » de 1908. Encre, gouache et papier collé. Voir fiches Picasso N° 8 et 16 pages 724 et 741



fragmentation cubiste de la forme, la surface close du tableau en tant qu'espace d'illusion, il importait alors à Picasso de la dépasser aussi dans sa matérialité »<sup>23</sup>.

C'est donc ce qu'il fera à partir de la fin 1912, quelques mois après que Braque ait inauguré les assemblages éphémères en papier. Picasso, à cette époque, cherchait à réintroduire la couleur dans la trame du tableau cubiste mais aussi, et cela a son importance, il était tout à la fois préoccupé par l'intégration au sein du substrat pictural d'un « corps étranger » à la peinture et par l'ouverture du plan de représentation du tableau vers l'en-face. Pour le dire plus lapidairement, il était occupé à produire son premier collage et à achever l'analyse du masque nègre Grebo<sup>24</sup> ; analyse qui le mènerait à la réalisation de sa première construction en carton : « La guitare » de 1912. Ainsi, nous dit Pierre Daix, cette année fut cruciale aux deux artistes parce qu'elle leur permit d'achever leur analyse de la « grille cubiste » par trois innovations très importantes : le premier collage fait par Picasso en début juin, le premier papier collé exécuté par Braque en Septembre et la réalisation du premier relief construit par le peintre espagnol à l'Automne : la version en carton de « La guitare »... Or, s'il est vrai que nous considérons cette première version de « El Guitarron »<sup>25</sup> de Picasso comme l'un des plus convaincants artefacts plastiques 2D-3D issu d'un questionnement foncièrement lié à l'univers pictural, s'il est vrai que nous accordons à cet assemblage quelques qualités inhérentes à l'objet pictural réel du fait qu'il induit une visée perceptive directe plus que « de seconde main », nous devons, à l'instar de William Rubin, rectifier quelques points essentiels quant à la chronologie des faits et à l'attribution de la primauté créatrice : ce n'est pas Picasso qui, le premier, produira un tel artefact mais bien Georges Braque. L'analyse minutieuse à laquelle se livre William Rubin à partir des témoignages d'époque, de l'exégèse critique formulée par Paulhan au sujet de l'œuvre de Braque (*Braque, le patron*) et de l'étude approfondie de la correspondance croisée des divers protagonistes ayant participé à l'expérience cubiste, nous livre une toute autre version des faits... C'est sur celle-ci que nous allons à présent nous appuyer pour, d'une part, situer la réalité des faits établis chronologiquement et d'autre part, mettre en évidence les différences fondamentales qu'il y a entre la démarche

---

<sup>23</sup> Werner Spies, *Picasso Sculpteur*, Catalogue raisonné. Collaboration Christine Piot, Paris, Centre Pompidou, 2000, p 81

<sup>24</sup> Remarque : ce masque fut initialement qualifié de masque Wobé par Kahnweiler et se trouve souvent sous cette dénomination dans la littérature spécialisée. On trouve notamment l'emploi de ce terme chez Pierre Daix, dans « *Journal du Cubisme* », Genève, Skira, 1991, p 99

<sup>25</sup> Remarque : c'est un des deux noms que Picasso donnait à sa première construction en carton « La guitare » de fin 1912 : « Ce n'est rien, c'est el Guitare ! Et voilà, les parois étanches sont démolies. Nous sommes délivrés de la peinture et de la sculpture déjà libérées de la tyrannie des genres. Ce n'est plus ceci et ce n'est plus cela. C'est El Guitare ! [...] Tu vas voir : je garde « El Guitarron », mais je vendrai el plan ; tout le monde pourra faire le même. » Pablo Picasso, « *Entretien avec Salmon* », 1914, in Salmon, *Souvenir sans fin, l'air de la butte*, Paris, la France nouvelle, 1945, p 81-82. Cité par Werner Spies, *Picasso sculpteur*, Catalogue raisonné. Collaboration Christine Piot, Paris, Centre Pompidou, 2000, p 68

plastique de Braque et de Picasso. Cette différence nous semble essentielle et nous souhaitons la mettre en exergue parce que, nous le verrons ultérieurement, George Segal, dans son analyse toute personnelle du cubisme en vient *a posteriori* à ces mêmes conclusions. L'objet pictural réel dont il interroge intuitivement ou empiriquement les tenants et les aboutissants, trouve l'une de ses sources dans le débat cubiste. Mieux encore : Segal construisant dans les années 1983-87 une série de reliefs néo-cubistes, en vient à relever précisément la différence essentielle qu'il y a entre les reliefs éphémères produits par Braque et ceux exécutés ensuite par Picasso... Or, l'analyse critique que formule Rubin William, dans son ouvrage *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme* nous donne les clés mêmes de cette différence. Il nous éclaire sur les subtilités qu'il y a entre l'approche poétique de Pablo Picasso et celle de son compagnon de cordée : Georges Braque.

Ajoutons, pour conclure ce paragraphe, que si Braque a bien été le premier à réaliser des assemblages éphémères de papier, cela ne retire rien à l'époustouflant travail d'amplification et d'élargissement du champ pictural qui fut, à notre avis, bien plus la clé de voûte de la recherche plastique de Pablo Picasso : ce dernier laisse un ensemble d'artefacts à mi chemin entre la peinture et la sculpture, que nous considérons, à juste titre, comme les premiers objets picturaux réels de la modernité : certaines sculptures-assemblages de tôle ou de carton telles des Guitares (1912 et 1913), les tableaux-reliefs comme Le Violon (1913) ou « Verre, journal et dé » de 1913 et 1914, les constructions telles Mandoline et clarinette (1913) ou « Verre de bass, bouteille et journal »<sup>26</sup> de 1914, constituent autant d'artefacts hybrides où l'introduction de la troisième dimension vient perturber notre perception des choses de la réalité : il ne s'agira plus désormais dans l'œuvre de « représentation » mais de « présentation ».

#### **2.4.2 - Des innovations cruciales : Assemblages divers, collage et papier collé...**

Intéressons-nous plus particulièrement à présent à cette année 1912 qui constitue l'un des moments-clés de « la cordée » Braque-Picasso. C'est en effet durant cette année décisive où l'échange entre les deux artistes fut, sans nul doute, tout à la fois des plus fructueux et des plus distancés<sup>27</sup> que les

---

<sup>26</sup> Voir fiches Picasso N°14, 15, 17 et 18 pages 709, 710, 712 et 723

<sup>27</sup> Remarque : nous qualifions ainsi le dialogue entre Picasso et Braque, durant cette année 1912, parce qu'il nous semble que le peintre français, quoique totalement convaincu du bien-fondé de leurs échanges et de la mutualisation de leurs recherches en matière d'inventions plastiques, semblait manifester quelque peu une certaine retenue quant au fait de dévoiler immédiatement à son compagnon de cordée, ses innovations les plus récentes. En effet, s'il lui reconnaissait une virtuosité artistique des plus exceptionnelles et des qualités humaines essentielles au bon déroulement de leur collaboration artistique, on peut aussi supposer, que les capacités de Picasso à se saisir des trouvailles des autres et à les amplifier avec verve et ingéniosité, induisaient chez Braque une certaine réserve quant au fait de l'informer immédiatement ses « avancées » novatrices... Cela nous paraît d'ailleurs d'autant plus normal que nombre de leurs amis communs, collectionneurs, critiques et intellectuels influents dans le milieu artistique de l'époque ne le considéreraient pas autrement qu'en tant que « continuateur » ou « vulgarisateur » des inventions de Picasso. Il dut

deux peintres cubistes firent les plus décisives découvertes plastiques, inventant consécutivement les fragiles assemblages tridimensionnels en papier, le collage puis le papier collé et les constructions-reliefs en carton. Si « Picasso et Braque restaient tous deux fidèles à l'idée de la peinture comme art de représentation »<sup>28</sup> et ne se détournaient pas d'une esthétique figurative, nous devons considérer qu'en ces années 1912 et 1913, ils allaient parfaire leur révolution en peinture et remettre définitivement en cause la conception de l'art pictural jusqu'alors établie. Les reliefs éphémères en papier réalisés par Braque au début de l'année 1912 et ceux de Picasso, datant du mois d'octobre et du début de l'année 1913, dotaient la peinture de la troisième dimension. Ainsi parvenaient-ils à ouvrir le champ pictural à l'espace réel de la sculpture. De même, l'invention du collage en juin 1912 par Picasso et les premiers papiers collés que Braque initia en fin août et début septembre de cette même année, introduisaient dans l'univers de l'art des « corps étrangers », des matériaux puis des objets qui, jusqu'alors, n'en faisaient pas partie.

---

éprouver un certain agacement face à cet état de fait qui n'était autre qu'injuste à son égard. Nous ne rappellerons ici, que quelques propos formulés à son encontre par Apollinaire ou André Salmon; propos qui nous semblent avoir pu froisser, ou du moins chagriner, le peintre français. Guillaume Apollinaire, qui fut très tôt un ami intime de Braque ne tarissait pas d'éloges à son égard mais cependant, certains de ses écrits montrent qu'il le considérait davantage comme le « vérificateur » des inventions faites par Picasso. Il écrivait en 1912 que Braque « a vérifié toutes les nouveautés de l'art moderne [référant son propos essentiellement aux innovations qu'il attribuait à Picasso] et en vérifiera encore. » (Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes, méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière, 1913, p.42) ou, plus explicite encore : les innovations de Picasso furent « corroborées par le bon sens de Georges Braque » (Apollinaire, « *Le cubisme* », intermédiaire des chercheurs et des curieux, 10 oct. 1912, p.474-477). André Salmon, quant à lui, qualifiera Braque de « disciple fervent de Picasso [...] aux brillantes qualités » (André Salmon, *La jeune sculpture française*, Paris, Albert Messein, 1919, Société des Trente, p 12-13) et dès 1911 écrivait dans le « *Paris journal* » (sous son pseudonyme : La palette) en date du 13 octobre : « S'il [Braque] n'inventa pas le cubisme, [II] le vulgarisa, après Picasso, mais avant Metzinger » (La Palette, « Georges Braque », Paris-journal, 13 octobre 1911)... ou encore : « Il [Braque] emprunta directement à Picasso, encore qu'il y ait parfois place dans ses œuvres pour une modeste expression de sa sensibilité. Plus tard, il devait le suivre, respectueusement, pas à pas... » (André Salmon, *La jeune sculpture française*, Paris, Albert Messein, 1919, Société des Trente, p 56). Rapportons par ailleurs à notre lecteurs le témoignage de Françoise Gilot qui soulignait l'esprit de compétition qui animait quelque peu les deux hommes lors de leurs rencontres en sa présence ; rivalité amicale qu'elle attribue essentiellement au fait que Picasso se rendant dans les ateliers de ses collègues peintres « se plaisait à répéter: s'il y a quelque chose à voler, je le vole ». De fait, nous pouvons penser que tous, y compris Georges Braque, étaient en droit de manifester une certaine méfiance à l'égard de Picasso... Le fait précisément que Braque ait attendu le départ de son compagnon de cordée, à l'été 1912, pour acheter à Avignon un papier peint représentant du faux bois, nous semble être une illustration de cet état de fait. Comme l'écrit Françoise Gilot : « Ils [les autres peintres, dont Braque] pensaient que, s'il [Picasso] apercevait dans leur travail un élément valable, il s'en saisirait et l'incorporerait à son œuvre avec une maîtrise telle qu'ils finiraient par paraître eux-mêmes des plagiaires » (Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965 p 288)

<sup>28</sup> Rubin William, « *Picasso et Braque, l'invention du cubisme* », Paris, Flammarion, 1990, p 17

Par souci d'économie réflexive, et parce que le sujet ne constitue pas le cœur de notre réflexion, nous ne ferons que reprendre de façon synthétique l'éclairante analyse de William Rubin : « *La transition de 1912 : sculpture en papier, collage et papier collé* ». Nous l'insérons en sa totalité dans les annexes<sup>29</sup> parce que celle-ci rectifie quelques erreurs fondamentales concernant l'avènement du cubisme et participe de l'élargissement de la pensée théorique à ce sujet : en recueillant et en croisant l'ensemble des données historiques et critiques des spécialistes (tels Fry, Paulhan, Daix, Zervos, Hope, Leymarie, ect...) puis en mettant en perspectives la correspondance postale et les témoignages d'époque, William Rubin parvient à achever la reconstitution de la chronologie exacte des événements cubistes entre 1907 et 1914. Il met, de surcroît, en lumière le rôle de chacun des protagonistes.

« Braque », nous dit l'historien de l'art, « a bel et bien commencé le premier à faire des assemblages-constructions cubistes. Qui plus est, la nouvelle chronologie oblige à renverser l'idée courante selon laquelle les constructions en relief seraient nées d'une transposition du papier collé ou du collage dans l'espace à trois dimensions »<sup>30</sup>... Notons à ce sujet que Braque lui-même l'indiquait à Jean Paulhan dès 1946 lorsque se remémorant les faits, il en venait à dire : « J'ai taché d'obtenir le relief, sans trompe-l'œil. On me disait : il suffit de mettre des ombres. Non, ce qui compte d'abord, c'est la pensée qu'on se fait. Là-dessus je cherchais. Je faisais de la sculpture en papier, et quand Picasso m'écrivait, il m'appelait : mon vieux Wilbure [sic]. A cause de Wright. Ça le faisait songer à des avions. Puis j'ai fait entrer la sculpture dans la toile. C'a été mes premiers papiers collés. »<sup>31</sup>. C'est aussi ce que, dès 1932, Christian Zervos laissait entendre : « De 1911 datent aussi les premières sculptures en papier imaginées par Braque et bientôt abandonnées par lui car il n'y voyait qu'une expérience pour enrichir et organiser sa peinture [...] suite à ces recherches Braque réalise en 1912, à Sorgues le papier Collé »<sup>32</sup>. Nous voyons combien, chez Braque, l'idée selon laquelle les premières constructions tridimensionnelles cubistes seraient issues des papiers collés s'avèrent totalement fautive. Mais si l'antériorité des sculptures-assemblages sur les papiers collés se justifie pour le peintre français, est-ce la même chose pour Picasso ? Oui, dirons-nous, en tenant compte des irréfutables correspondances chronologiques<sup>33</sup> qu'établit Robert Rosenblum, et après

---

<sup>29</sup> Voir annexe page... William Rubin, « *La transition de 1912 : sculpture en papier, collage et papier collé* », *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, p 24 à 35

<sup>30</sup> William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Ed. Flammarion, 1990, p 24

<sup>31</sup> Jean Paulhan, *Braque, le patron*, Genève et Paris, 1946, p 37 ; Rééd. Gallimard, Paris, 1952, 1987

<sup>32</sup> Christian Zervos, « *George Braque et le développement du Cubisme* », Cahier d'art 7, N°1-2, 1932, p 14

<sup>33</sup> Robert Rosenblum, « *Picasso and the coronation of Alexander III : a note on the Dating of Some Papiers Collés* » The Burlington Magazine 113, octobre 1971, p 604-606 et Pierre



lui Pierre Daix, dans les années soixante et dix. Corrigeant l'erreur commise par Christian Zervos<sup>34</sup> plus de trente ans auparavant, ils infirment l'idée que les premiers papiers collés réalisés par Picasso datent du début 1912... En fait, Zervos s'était trompé: il avait daté du printemps 1912 certains papiers collés que Picasso n'avait réalisés, en fait, qu'au printemps 1913. Ainsi le peintre espagnol était-il alors considéré comme l'inventeur du papier collé. De plus, cet état de fait impliquait qu'on en vienne à conclure que les premières constructions en carton effectivement créées par Picasso à l'automne 1912 étaient postérieures de plus de huit mois aux papiers collés... ce qui aujourd'hui, grâce aux contributions théoriques de Rosenblum, Daix et Rubin, entre autres, s'est avéré faux : pour Braque, les premiers papiers collés datent de septembre 1912 (voir de fin Août) et Picasso découvrant alors ces premiers tableaux de signes non illusionnistes lui emboîte le pas : « J'emploie tes derniers procédés paperistiques et poussiéreux » écrit Picasso<sup>35</sup> en date du 9 octobre, à son partenaire de cordée, ajoutant qu'il était en train « d'imaginer une guitare et [qu'il] employait un peu de poussière contre [leur] horrible toile »... Ce n'est qu'un mois plus tard, en fin octobre 1912 que Picasso produira la version en carton de sa toute première « Guitare » (sans doute est-ce à celle-ci qu'il fait allusion dans le courrier adressé à Braque le 9 octobre et dont nous avons fait mention précédemment) ... Il peut alors sembler légitime de considérer, comme semble le sous-entendre William Rubin<sup>36</sup>, que l'assemblage de la « Guitare » en carton de Picasso est foncièrement liée à la découverte des papiers collés de Braque, d'autant que le maître espagnol s'était très largement investi sur la fin septembre et le début octobre à l'élaboration d'un nombre impressionnant de papiers collés<sup>37</sup>... C'est en tout cas comme cela que nous comprenons les propos du critique américain rapportés intégralement ci-après:

*« Mais revenons à l'été 1912. En Août, à Sorgues, Braque travaille à nouveau à ses sculptures en papier, et à des tableaux comportant du faux bois. En outre, il commence maintenant à mêler du sable à ses pigments. Braque découvre aussi un rouleau*

---

Daix, *L'œuvre peint de Pablo Picasso*, catalogue raisonné, Neuchâtel, Idées et calendes, 1979

<sup>34</sup> Christian Zervos, « *Catalogue raisonné des œuvres de Pablo Picasso* », Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1932, 1978 et « *Picasso* », Paris, Hazan, 1949

<sup>35</sup> Remarque : la lettre est reproduite partiellement en Fac-similé dans l'ouvrage d'Isabelle Monod-Fontaine, *Georges Braque, les papiers collés*, Cat. exp., Paris, Centre Pompidou, Musée National D'Art Moderne, Juin/Sept. 1982, p 40 et repris par Judith Cousins, « *Chronologie documentaire* » in William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, p 385. Cette lettre fut citée pour la première fois en 1932, par Christian Zervos dans de la première édition du *Catalogue raisonné de l'œuvre de Pablo Picasso*, Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1932-1978, page 13 (Avec la date erronée du 7 octobre)

<sup>36</sup> William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Ed. Flammarion, 1990, p 34

<sup>37</sup> Voir fiches Picasso N°8, 9 et 10 pages 724, 725 et 726

de papier peint imitant le bois dans une boutique d'Avignon, attend le départ de Picasso pour Paris, achète ce faux bois, le découpe et l'épingle (avant de le coller) sur une feuille de papier à dessin. Il nous apprend que ses sculptures en papier ont frayé la voie à ces papiers collés qu'il appelle « dessins » dans ses lettres de l'époque. Picasso revient à Sorgues pour une huitaine de jours à la mi-septembre et voit les papiers collés de Braque. « Je vous avouerai qu'après avoir fait ce papier collé [« Compotier et verre »]<sup>38</sup> j'ai eu un choc et ce fut un choc encore plus grand pour Picasso quand je lui montrai la chose »<sup>39</sup> (déclarera Braque). De retour à Paris le 27 septembre, ou aux alentours de cette date, Picasso emménage dans son nouvel atelier et se met au travail. Le 9 octobre, Picasso écrit à Braque « j'emploie tes derniers procédés paperistiques et poussiéreux », (c'est moi qui souligne) ajoutant qu'il est en train d'imaginer une guitare, et qu'il utilise du sable ou de la terre sur la toile. **Ce qui importe de remarquer ici [...] c'est qu'il ne fait pas allusion au fruit de son travail personnel sur le collage, « La nature morte à la chaise cannée », mais rattache ses nouvelles œuvres aux « derniers procédés » de Braque.** C'est tout à fait logique puisque ni sa guitare en carton, ni sa peinture au sable « Violon, partition et journal »<sup>40</sup>, ni ce qui est probablement son premier papier collé (« Guitare et feuille de musique »<sup>41</sup>, ne fait intervenir en quoi que ce soit le principe du collage tel que nous l'énonce la « Nature morte à la chaise cannée ». L'introduction d'un vrai galon de tapisserie dans la « Nature morte »<sup>42</sup> de 1914, et d'une vraie grille à absinthe entre le morceau de sucre et le verre en bronze du « Verre d'absinthe »<sup>43</sup> de la même année, illustre son application ultérieure de ce principe de collage à ses constructions. »

Ainsi « ce qui importe de remarquer », nous dit Rubin, c'est que Picasso « rattache ses nouvelles œuvres aux derniers procédés de Braque » et qu'à aucun moment il ne réfère son projet de réalisation de la « Guitare » à son travail personnel sur le collage »... Rajoutant alors que cela est logique puisque de toute évidence il faudra attendre la création du « Casse-croûte » et du « Verre d'absinthe »<sup>44</sup> en 1914 pour voir des éléments usuels, des

---

<sup>38</sup> Voir fiche Picasso N° 9 page 725

<sup>39</sup> Verdet, « Entretiens, notes et écrits sur la peinture, Braque, Leger, Matisse, Picasso », Galilée, paris, 1978, p 23

<sup>40</sup> Voir fiche Picasso N°8 page 724

<sup>41</sup> Voir fiche Picasso N°9 page 725

<sup>42</sup> Voir fiches Picasso N°8 et 17 pages 724 et 712

<sup>43</sup> Voir fiche Picasso N° 20 page 728

<sup>44</sup> Voir fiche Picasso N° 20 page 728

artefacts de type industriel totalement incorporés à l'univers plastique de l'œuvre<sup>45</sup>.

Certes cela est vrai et on ne peut nier que les papiers collés de Braque ont un rôle à jouer dans l'avènement de la sculpture-assemblage de Picasso ! Et le critique américain a raison de supposer qu'à ce moment-là de l'expérience cubiste, ils ont bien plus de portée aux yeux du peintre espagnol que son tout premier collage « La nature morte à la chaise cannée »<sup>46</sup> dont, nous fait remarquer à juste titre William Rubin, il ne mentionne pas l'existence dans sa lettre du 9 octobre...

Cependant, les choses nous semblent relativement plus complexes et nous n'entendons pas laisser supposer un seul instant que pour l'essentiel du débat anaphorique, les structures en trois dimensions que crée Picasso dès les mois d'octobre et Novembre 1912 puissent relever du seul constat dressé à l'occasion de l'invention du papier collé. Notre avis est qu'il y a bien d'autres aspects de la recherche cubiste dont il faut tenir compte ; aspects qu'a priori, dans le fil de son propos, William Rubin laisse en suspens...non

---

<sup>45</sup> Remarque : Bien que cela n'a qu'indirectement à voir avec les enjeux propres à notre problématique, nous nous voyons dans l'obligation de définir un tant soit peu les termes de « Collage » et de « Papier collé ». Pour se faire, nous référerons une fois de plus à la pensée critique de William Rubin qui définit le collage de la sorte : « Le collage ne désigne pas, comme le fait le Papier collé, une œuvre obéissant au principe classique d'unité de moyen d'expression [...] Bien au contraire, au niveau purement matériel [...] il se caractérise précisément par l'insertion d'un élément étranger ». Prenant comme exemple la « Nature morte à la chaise cannée » il écrit qu'il s'agit là d'un « bel exemple du principe anticlassique de mélange des genres. Surtout, ce qui est étranger dans cette composition ne se limite pas à la toile cirée elle-même, mais englobe l'hyper-illusionnisme du motif de cannage imprimé dessus. Et c'est cette discordance-là, entre le trompe-l'œil quasi photographique du cannage et la figuration cubiste picturale tendant à l'abstraction, que l'on ressent en premier lieu. En fait, si ce n'était l'hétérogénéité du style (qui oppose également les improvisations de la main de l'artiste à une méthode d'exécution industrielle), on ne s'apercevrait guère de la rupture matérielle effective entre la toile cirée et la toile de peintre. » Et d'ajouter alors, quelques lignes après : « Le propre du collage est donc l'insertion d'un corps étranger dans un contexte donné, et pas seulement d'un autre matériau, mais d'un autre style, ou même, comme le proclameront plus tard les surréalistes, d'un motif appartenant à un domaine du vécu ou à un autre niveau de conscience. » (In William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, p 30 et 31). Quant au « papier collé », nous dirons qu'ils répondent toujours à l'idée d'introduire dans le tableau des éléments ou motifs issus de modes de production non artistiques (pouvant relever par exemple de l'industriel, de l'artisanal...) qui demeurent destinés à signifier leur propre réalité plastique : il impose, au même titre que le dessin, la pâte picturale ou le support, leur matérialité et leur couleur, s'affirmant comme signes autonomes facilement absorbable dans la trame du tableau. Les papiers collés correspondaient, en fin de compte, pour Braque et Picasso, aussi à l'introduction dans l'univers de la toile peinte de tous les matériaux qui leur tombaient sous la main. Ils ne faisaient que pousser plus avant l'expérience déjà bien engagée d'introduction dans l'univers pictural de substances inhabituelles (sciure, sable) ou depuis juin 1912 d'éléments à connotation industrielle (toile cirée imprimée et corde). Mais, à notre avis, la différence essentielle, entre « collage » et « papier collé » est que ce dernier autorise « la disjonction entre la couleur et la forme » qui s'avère autrement « un chemin fécond » (Braque, in Jacques Lassaigne, « *Entretien avec Georges Braque* », XX<sup>e</sup> siècle, N°41, 1973, p 3-9. Repris in Claude Frontisi, *Cubisme et cubistes*, Actualité des Arts Plastiques, N° 78, Centre national de Documentation Pédagogique, Paris, 4<sup>ème</sup> trimestre 1988, p 73)

<sup>46</sup> Voir fiche Picasso N° 8 page 724

qu'il en ignore quoi que ce soit<sup>47</sup> mais parce que sa réflexion est davantage rivée sur la problématique du collage et de l'avènement du papier collé. Reprenons donc son propos où nous l'avions interrompu précédemment:

*« Entre-temps, Picasso a bâti dans son atelier ce que l'on peut considérer comme son collage cubiste suprême : un assemblage, connu seulement par une photographie, qui déployait toute une panoplie, depuis un dessin abstrait de guitariste peint jusqu'à une bouteille et une pipe sur une table, en passant par une vraie guitare et par des bras en papier journal prolongés par des mains dans le même matériau »<sup>48</sup>.*

Nous voyons combien est poreuse, à cet endroit précis de son analyse, la chronologie dont il rend compte implicitement : il omet volontairement de parler des premières constructions-reliefs constituant les maquettes tridimensionnelles en carton des trois « Guitares » produites par Picasso entre la fin octobre et la fin décembre 1912... Certes, il y fait allusion quelques pages auparavant mais sans véritablement insister sur l'intrinsèque relation de cause à effet qui opère entre le masque Grebo et la première guitare assemblée : ce que cherche à souligner à l'endroit de son commentaire le critique américain est, non la filiation des premiers assemblages de Picasso avec l'esthétique primitiviste du masque Grebo mais bien davantage les nouvelles considérations que la recherche chronologique a mises en perspective, autorisant de surcroît une étude comparative des tempéraments créateurs de Braque et de Picasso. Bref, dans l'argumentation de Rubin, il y a donc, pour le spectateur, une zone d'ombre (ou de non-dit), qui peut s'avérer préjudiciable à la compréhension des faits formellement établis aujourd'hui.

Ainsi, à la lecture de son commentaire retraçant les événements du mois d'Août à Novembre 1912 (pour lesquels le critique d'art s'appuie sur la fameuse lettre de Picasso datant du 9 octobre), le spectateur est-il conduit à faire le lien étroit entre la construction de la guitare et les premiers papiers collés de Braque, sans pour autant référer à l'expérience tout aussi essentielle à nos yeux du masque Grebo<sup>49</sup> dont Picasso venait d'achever l'étude... Par conséquent, le lecteur peut-il supposer deux choses.

---

<sup>47</sup> Remarque : L'apport conséquent de l'étude du masque Grebo dans l'évolution stylistique du travail de Picasso est analysé de façon fort efficace par ce même auteur dans deux autres contributions critiques: « *Le primitivisme moderne : une introduction* », p. 18 à 20, et « *Picasso* », P. 304 à 307 insérées dans l'ouvrage collectif : « *Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle* », Paris, Flammarion, 1987.

<sup>48</sup> William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, p 34

<sup>49</sup> Voir fiche Picasso N°14 page 709





## Fiche Pablo Picasso N°18



Picasso: Bouteille de Bass, verre et journal. 1914. Fer blanc découpé et peint, sable, fil de fer et papier. 20,7x14x8,5 cm. Musée Picasso. Spies cat. 53. Daix cat. 751.



Picasso: Verre.  
(Sculpture). 1914. 15x23x10 cm.  
Musée Picasso, Paris.  
Spies cat. 52. Daix cat. 752

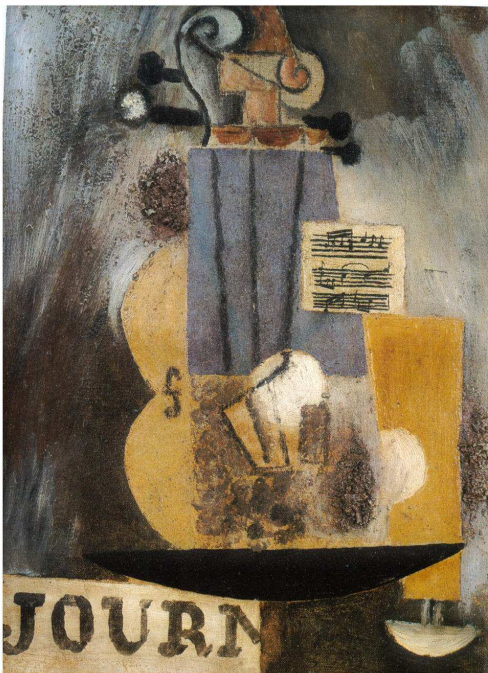


Picasso: Violon et bouteille sur une table. 1915.  
Eléments de bois de sapin, ficelle, clous, peinture et fusain.  
45x41x23 cm.  
Spies cat. 57. Daix cat.833

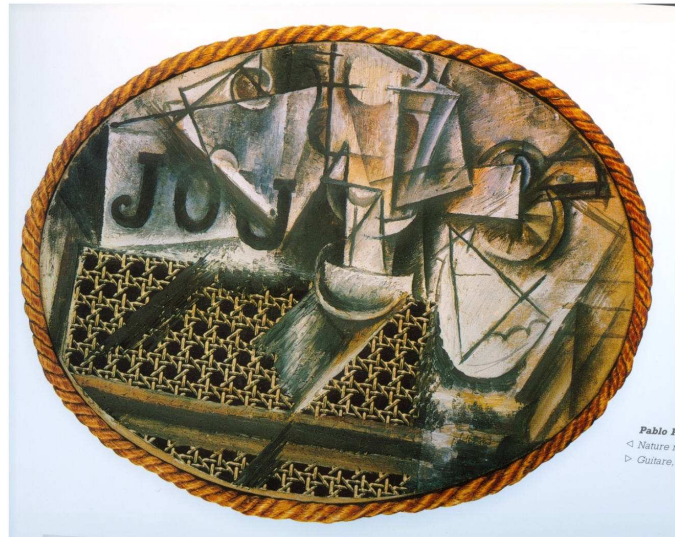
## Fiche Pablo Picasso N°8



Braque:  
Violon et palette. 1909.  
Huile sur toile. Huile sur toile. 91,7x42,8 cm.  
Salomon R. Guggenheim Museum, New York.  
Romilly p.56



Picasso: Guitare, partition et journal ou Le petit violon.  
Dec 1912 (D'après le papier collé). Huile sur toile. 35x27 cm.  
Coll. particulière. Daix cat. 514



Picasso: Nature morte à la chaise cannée. 1912.  
Huile et toile cirée sur toile entourée de corde. 27x35 cm.  
Musée Picasso, Paris. Daix cat. 466



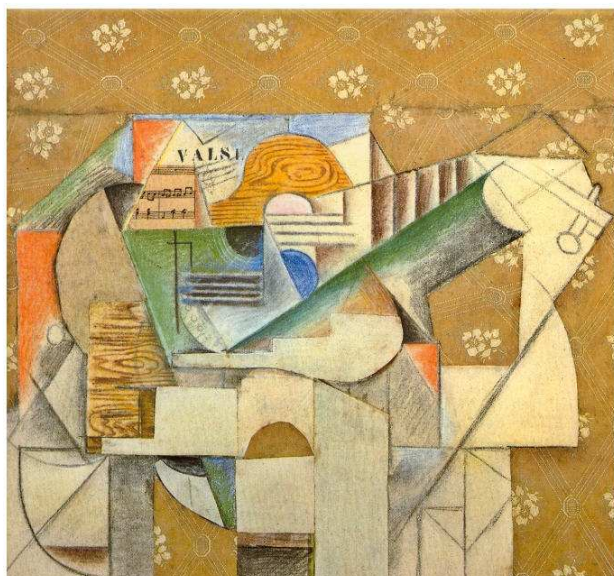
Picasso: Guitare, partition, verre et journal. Nov 1912.  
Papier collé, gouache et fusain. 47,9x36,5 cm.  
Mc Nay Art Museum, San Antonio. Daix cat. 513



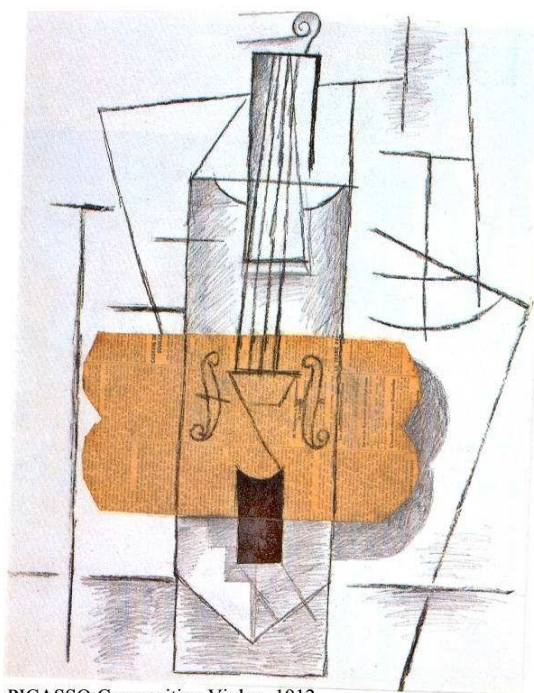
## Fiche Pablo Picasso N°9



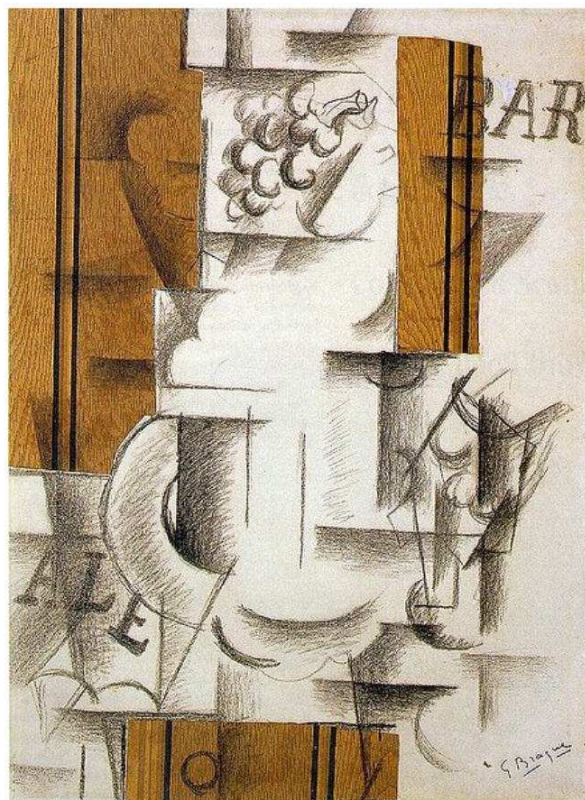
PICASSO: Comptoir avec fruits, violon et verre. 1912-13.  
Papier collé, gouache et fusain sur carton. 65x50,5 cm.  
Philadelphia Museum of Art, USA.



PICASSO: Guitare et feuille de musique. oct. 1912. Papier collé, pastel et fusain. 58x61 cm.  
Coll. privée, Daix cat. 506



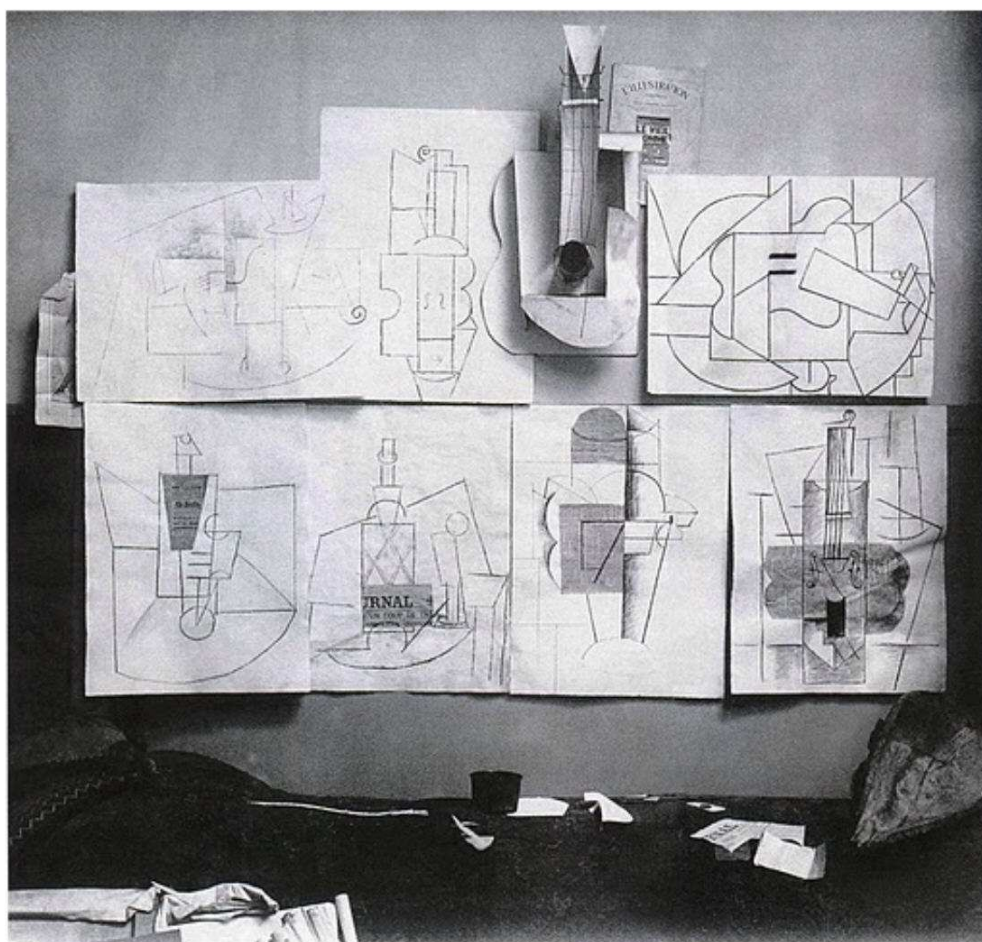
PICASSO: Composition Violon. 1912.  
Papier collé, mine de plomb et fusain. 61,1x46,5 cm.  
Coll. particulière. Kosinski cat. 59



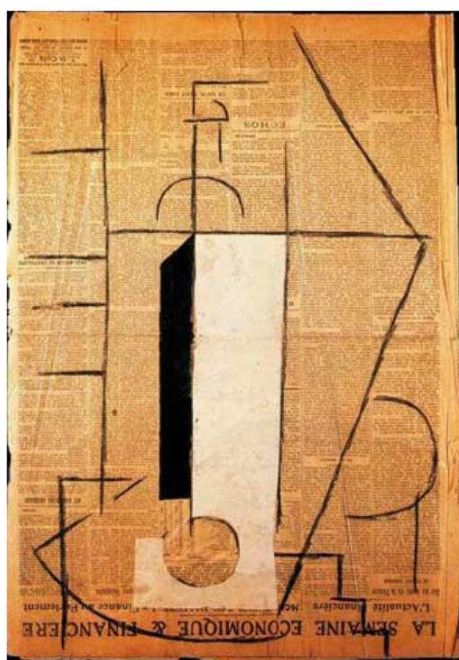
BRAQUE: Comptoir et verre. Aout 1912.  
Fusain et papier collé. 62x44,5 cm.  
Coll. particulière. M.-F. 1



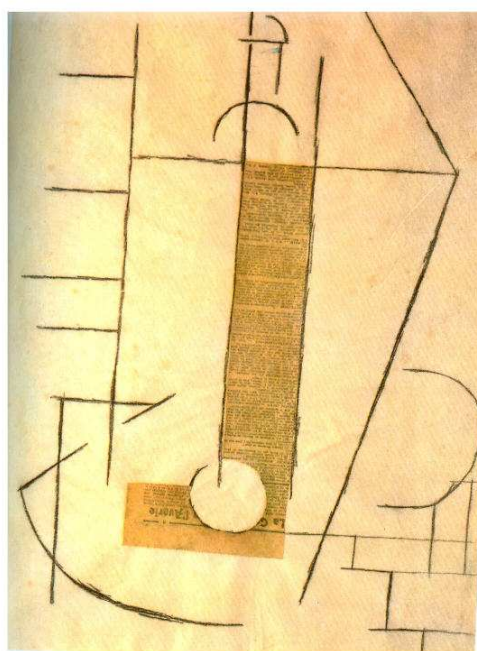
## Fiche Pablo Picasso N°10



Picasso: Affichage 1913. Guitare et papiers collés, dans l'atelier, 242 Boulevard Raspail, Paris. Photographie de l'artiste.



Picasso: Bouteille sur la table. Déc. 1912.  
Papier collé et fusain sur journal. 62x44 cm.  
Musée Picasso, Paris. Daix Cat. 551



Picasso: Bouteille sur la table. Déc. 1912.  
Papier collé et fusain, journal. 60x46 cm.  
Coll. Ernst Beyeler, Bâle. Daix cat. 552



## Fiche Pablo Picasso N°19



MANET: Le déjeuner sur l'herbe. 1863.  
Huile sur toile. 208x264,5 cm.  
Musée d'Orsay, Paris



PICASSO: Le déjeuner sur l'herbe.  
(d'après l'oeuvre de Manet). 1960.  
Huile sur toile. 130x195 cm. Musée Picasso, Paris.



PICASSO: Le déjeuner sur l'herbe. Sculpture. 1965-66.  
Ciment blanc et granit noir concassé, béton grave.  
Moderna Museet, Stockholm. Spies cat. 652



PICASSO: Le déjeuner sur l'herbe. sculpture. 1965-66. Moderna museet, Stockholm.  
Personnage: H=300 à 400 cm. Exécutés par Carl Nesjar.

## Fiche Pablo Picasso N°20

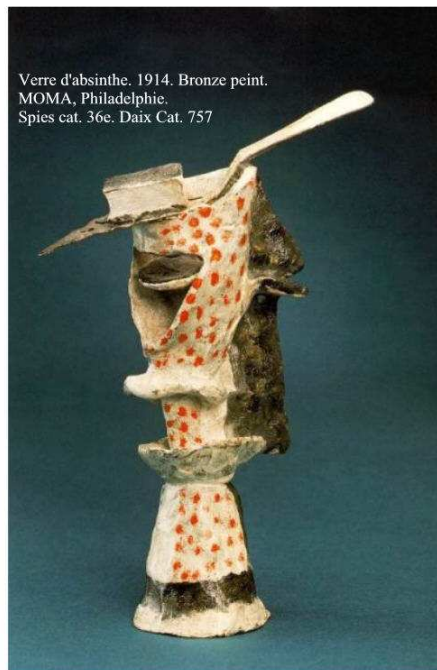


Picasso: jeune fille sautant à la corde. 1950. Original.  
Plâtre, morceaux de céramique, panier d'osier, moule à gâteau, chaussures, bois et fer.  
152x65x66 cm. 2 épreuves en Bronze. Spies cat. 408.

Verre d'absinthe. 1914. Bronze peint.  
Spies cat. 36d. Daix 756.  
MOMA, New York



Verre d'absinthe. 1914. Bronze peint.  
MOMA, Philadelphie.  
Spies cat. 36e. Daix Cat. 757



PICASSO: Le verre d'absinthe. 1914. Bronze peint. (2 versions sur six tirages). 21,5x16,5 cm.  
D'après une maquette en cire avec cuillère à absinthe. Bronze et cuillère à absinthe, diversement peint.

Tout d'abord, que Picasso, après avoir subi « le choc » que lui occasionna la vue des premiers papiers collés de Braque en début septembre 1912, lui emboîte le pas, réalisant à son tour ses propres papiers collés ; ceux-ci n'ayant de toute évidence aucun rapport avec la « Nature morte à la chaise cannée », son tout premier collage... et cela est exact. Mais ensuite, il peut aussi, au regard de l'argumentation de Rubin qui passe sous silence toute une part essentielle de la sculpture de Picasso produite durant l'hiver 1912-1913, supposer que celle-ci (en l'occurrence les trois maquettes en carton des « Guitares »), qui ne relève donc pas des moyens du « Collage » entendu au sens cubiste du terme<sup>50</sup>, renvoie forcément (et sous-entendu : exclusivement) aux papiers collés dont il est fait allusion dans la lettre du 9 octobre 1912; cela est d'autant plus flagrant que le contenu de ce courrier est porté à l'attention du spectateur et souligné volontairement par le critique d'art américain : « Picasso écrit à Braque « j'emploie tes derniers procédés paperistiques et poussiéreux », (c'est moi [William Rubin] qui souligne) ajoutant qu'il est en train d'imaginer une guitare, et qu'il utilise du sable ou de la terre sur la toile. » ... Il induit ainsi dans l'esprit du lecteur, le fait indiscutable que les papiers collés de Septembre-octobre 1912 sont la cause directe (et peut-être unique) des constructions par assemblages de cartons ou de bois qui furent les créations de Picasso durant les mois de Novembre et Décembre de cette même année.

Bref, nous pensons que, Rubin n'allant pas plus avant dans son commentaire, omet de parler du travail d'analyse du masque Grebo auquel Picasso se livrait alors depuis l'été de cette même année. Il ne rappelle pas non plus au lecteur, le fait que le peintre espagnol avait aussi été surpris au début d'année 1912 par les « échafaudages » éphémères de papier réalisés par Braque dans un coin de son atelier; « échafaudages » insolites que Braque nommait aussi ses « papiers peints »<sup>51</sup> sur lesquels au mois d'Août de cette même année, l'artiste français travaillait encore... Picasso rendant, à la mi-Août, une courte visite à son compagnon de cordée installé pour l'été à Sorgues, n'a pas pu ne pas les voir. Nous allons donc devoir pousser notre réflexion plus loin pour tenter d'éclaircir, sur cette année de transition, quelques zones d'ombre, qui nuisent à la compréhension de l'expérience anaphorique cubiste et à la transition qui amena les deux artistes à deux types de travail : des productions planes et des volumes...

Pour l'instant, insistons sur le fait que nous ne pouvons et ne voulons pas remettre en cause une chronologie dont Rubin a prouvé la justesse et le bien-fondé. Mais cependant, nous souhaitons déplacer légèrement le point

---

<sup>50</sup> Remarque : voir nos commentaires en annotation page 720

<sup>51</sup> Remarque : le peintre français usait de ces deux termes (« échafaudages » ou « papiers peints ») lors de divers courriers pour parler de ses premiers assemblages en papier du début de l'année 1912 ; assemblages de papier sur lesquels il appliquait un traitement pictural partiel. Il s'agissait en somme de constructions fragiles formant un relief, réalisées à l'angle de deux murs, dans son atelier. Seule, une photographie d'un de ces reliefs éphémères nous est parvenue. Voir fiche Picasso N°11 page 644



de vue par lequel nous appréhendons ce moment historié de l'expérience cubiste, non pour revenir sur les faits établis et aujourd'hui incontestables, mais pour éclairer autrement la démarche créative des deux peintres. Nous espérons mettre en exergue ce qui, dans la conception de l'artefact, diffère fondamentalement chez Braque et chez Picasso. Nous voulons nous intéresser aux démarches créatives de chacun d'eux et tenter de déterminer ce qui, dans leur posture de créateur diffère. Autrement dit, si nous considérons que les repères chronologiques déterminant les dates des principales innovations cubistes ne prêtent pas à controverse, ils ne sont, pour nous, que des indicateurs temporels, en aucun cas des preuves susceptibles de justifier quelconques évolutions dans le style ou dans la technique. Nous pensons qu'il faut aussi tenir compte du facteur humain et des aspirations poétiques par lesquelles l'artiste s'efforce de faire advenir l'objet de sa création. Ainsi, plusieurs questions nous viennent auxquelles nous souhaitons, sinon répondre du moins tenter d'apporter notre contribution réflexive : l'antériorité des sculptures-assemblages sur le papier collé ne prêtant plus à controverse et les diverses contributions théoriques telles celle de Jean Paulhan ou de William Rubin ayant montré le rôle prépondérant de la sculpture éphémère sur l'invention du papier collé chez Braque, pouvons-nous conclure qu'il en va de même pour l'expérience créative de Picasso ? Si Braque, comme il le déclare lui-même<sup>52</sup>, fait entrer la sculpture dans le tableau, ne peut-on pas voir chez Picasso une toute autre posture ? Autrement formulé : si Braque est effectivement parti de ses propres assemblages tridimensionnels éphémères en papier pour ensuite introduire ce même matériau sur la toile plane, doit-on penser que Picasso procède selon les mêmes modalités poétiques ? Ou bien encore, peut-on considérer chez ce dernier une même approche anaphorique qui commanderait à l'avènement du papier collé à partir de la découverte des premiers assemblages tridimensionnels réalisés par Braque en début 1912 ?

A cette dernière question, nous répondrons d'emblée, et avant même tout développement réflexif, que cela nous semble peu probable... Expliquons-nous : nous avons constaté, au regard des repères chronologiques aujourd'hui parfaitement établis, qu'à chaque fois que l'un des deux artistes de la « cordée cubiste » fait une nouvelle trouvaille, ou lorsqu'il parvient à une « avancée » novatrice pour la recherche cubiste, l'autre lui emboîte immédiatement le pas. Ainsi avons-nous observé, entre autres, ce phénomène lors de l'introduction des lettres peintes au pochoir sur la toile, lors de l'invention des effets de bois nervuré, de l'ajout de sable ou de sciure dans la peinture mais aussi lors de l'exploration des papiers collés, en septembre-octobre 1912. Or, curieusement, cela n'a pas été le cas des reliefs éphémères en papier que Braque réalise en fin 1911 (témoignage de Kahnweiler) ou au plus tard début 1912. Picasso ne semble pas tout de suite y prêter cas : ses premiers travaux d'assemblage en trois dimensions n'advieront qu'en fin octobre ou novembre 1912... Il s'est donc passé plusieurs long mois avant que Picasso n'en vienne lui aussi à construire ses premières structures tridimensionnelles. Celles-ci, de surcroît, s'inscrivent

---

<sup>52</sup> Jean Paulhan, *Braque, le patron*, Genève et Paris, 1945, p 37 ; rééd. Gallimard, Paris, 1952, 1987

logiquement après l'achèvement de son analyse du masque Grebo et sont contemporaines, à quelques semaines près, de ses premiers papiers collés. Nous sommes donc amenés à supposer que, chez Picasso, le lien de filiation entre sculpture-assemblage et papier collé n'est pas aussi tranché, ni aussi direct que chez Braque<sup>53</sup>. Du moins devons-nous aussi tenir compte d'une part, des questionnements d'ordre sculptural qui animaient l'esprit du peintre espagnol lorsque celui-ci étudiait la statuaire africaine dans le courant de l'été 1912 et d'autre part, des constructions éphémères en papier (mais aussi des papiers collés) auxquels Braque travaillait en Août et Septembre de cette même année... Essayons alors d'y voir plus clair !

Que dit Picasso : « [...] Je vous ai dit qu'un tableau ne devrait pas être un trompe-l'œil, mais un trompe l'esprit. Il en est de même pour la sculpture [...] Le papier collé fut vraiment au centre de la découverte, même si, esthétiquement, on peut préférer les toiles cubistes. Un des points fondamentaux du cubisme visait à déplacer la réalité ; la réalité n'était plus dans l'objet, elle était dans la peinture. »<sup>54</sup>. De toute évidence, le peintre espagnol considère le papier collé comme l'une des plus importantes découvertes du Cubisme, l'une des innovations les plus décisives mais est-ce à dire que son travail d'assemblage découlerait directement de cela, comme Braque a pu le déclarer au sujet de sa propre production ? Nous ne le pensons pas complètement. Sans aucun doute la découverte par Picasso des premiers papiers collés de Braque, en septembre 1912, a-t-elle pu influencer quelque peu sur l'esprit de Picasso mais nous pensons qu'ils eurent davantage le rôle de confirmation que celui de révélation ; et cela pour trois raisons.

Premièrement, Picasso avait déjà réalisé, depuis le mois de juin de cette même année, « La nature morte à la chaise cannée », œuvre qui constitue son premier collage. A ce titre, l'intégration d'un « corps étranger » à l'univers pictural été donc d'une certaine manière déjà consommée même s'il est vrai, comme le fait observer judicieusement William Rubin, qu'en tout état de cause le collage ne peut être confondu avec le papier collé. Nous ajouterons d'ailleurs qu'il convient de préciser que si cette œuvre est effectivement le premier collage véritable du peintre espagnol, celui-ci avait déjà l'année précédente introduit sur une toile intitulée « La lettre » un vrai timbre poste. Celui-ci était collé sur une enveloppe représentée en peinture, créant ainsi une paraphrase cubiste d'un courrier qui lui était nommé

---

<sup>53</sup> Remarque : D'autant que Braque, nous dit Jean Paulhan, travaillait durant l'été 1912 à la construction de reliefs éphémères à partir de différents papiers qu'il assemblait et peignait. C'est précisément à la suite de ces travaux qu'il en viendra à produire son premier papier collé. Lors de l'entretien, Braque déclare : « J'ai taché d'obtenir le relief, sans trompe-l'œil. On me disait : il suffit de mettre des ombres. Non, ce qui compte d'abord, c'est la pensée qu'on se fait. Là-dessus je cherchais. Je faisais de la sculpture en papier, et quand Picasso m'écrivait, il m'appelait : mon vieux Wilbure [sic]. A cause de Wright. Ça le faisait songer à des avions. Puis j'ai fait entrer la sculpture dans la toile. C'a été mes premiers papiers collés. » (Jean Paulhan, *Braque, le patron*, Genève et Paris, 1945, p 37 ; Reéd. Gallimard, Paris, 1952, 1987)

<sup>54</sup> Propos de Picasso cités par Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 293 et p. 69

adressé. De même, et peut-être d'une façon plus explicite encore, Picasso produira en 1908, les « Baigneuses », dessin comportant un papier collé, exécuté à l'encre et à la gouache<sup>55</sup>, qui constitue un précédent des plus auguraux. Nous nous accorderons donc à la pensée du commissaire d'exposition New Yorkais, pour voir dans ces deux réalisations artistiques bien plus le caractère espiègle de son auteur, tout autant porté à la provocation qu'à l'exploration à des fins plastiques des nouveaux supports et matériaux<sup>56</sup>.

Deuxièmement, il faut se rappeler qu'à cette époque, Picasso cherchait à réintroduire la couleur dans la toile cubiste et simultanément étudiait la structure d'un masque africain... Sans doute peut-on considérer que les papiers collés lui apportaient, entre autre, des réponses à sa première préoccupation mais nous devons aussi admettre que l'étude du masque Grebo mettait en exergue une structure de plans successivement saillants ou rentrants, dont la frontalité jouait sur l'opposition entre des plans clairement identifiables et des zones d'ombre sombre et diffuse. Ainsi, nous dit Pierre Daix, dégageait-il de cette étude « sa figuration des apparences »<sup>57</sup>. Nous pensons que l'analyse de la structure du masque Grebo a mis en jeu une vision frontale tout aussi efficiente que le papier collé mais, en plus, a apporté à l'artiste la conscience du jeu des pleins et des vides opérant dans l'assemblage ainsi que la réversibilité des formes concaves-convexes visible par exemple sur « La guitare »<sup>58</sup> de 1912. De même, pensons-nous que cette étude des aspects structurels du masque influe autant que les papiers collés sur la nouvelle tendance compositionnelle qui s'affirme dans les œuvres de Picasso durant l'hiver 1912-1913 : les séries de papiers collés et fusain exécutées courant décembre telles les « Bouteilles sur une table » et les « Violons »<sup>59</sup> constituent des compositions dont la particularité est d'être organisée autour d'un axe vertical. Or, ce dernier, à notre avis, ne renvoie pas seulement aux bandes de papier collé mais aussi réfère à la structure frontale et toute de verticalité du masque Grebo. D'ailleurs, il ne nous surprend pas que le peintre espagnol ait souhaité présenter sur l'un des murs de son atelier l'ensemble de ces productions planes auxquelles il a associé sa version en carton de « La guitare » : les photographies<sup>60</sup> prises dans l'atelier, à l'hiver 1912-1913, montrent non seulement la contemporanéité des reliefs et des papiers collés mais aussi le lien qu'ils entretiennent d'un point de vue de leur structure frontale et plus encore de leur similitude architectonique : il émane de cet affichage une impression très forte de cohérence structurelle et

---

<sup>55</sup> Voir fiche Picasso N°16 page 741

<sup>56</sup> Remarque : Voir à ce sujet les commentaires en annotation N°72 de William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, p 52.

<sup>57</sup> Pierre Daix, *Journal du Cubisme*, Genève, Skira, 1991, p 99

<sup>58</sup> Voir fiche Picasso N° 14 page 709

<sup>59</sup> Voir fiches Picasso N°9 et 10 pages 725 et 726

<sup>60</sup> Voir fiche Picasso N° 10 page 726

d'unité d'ensemble qui laisse presque à penser que les papier collés pourraient fonctionner comme des plans à partir de quoi serait construite la « Guitare », sorte de maquette dont les parois saillent du mur et se déploient dans l'en-face. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point précis dans quelques paragraphes.

Troisièmement, Picasso réalisera dans son nouvel atelier Boulevard Raspail, entre Novembre 1912 et Mars 1913, plus d'une centaine d'œuvres régulant à la surface de la peinture les signes graphiques et le collage minimal de telle sorte à faire basculer le dessin dans l'espace du papier collé. Il mêle à de vrais papiers collés, des imitations de collage, il réalise des trompe-l'œil inédits, des reliefs obtenus par du tissu collé sur la toile. Il crée divers empâtements successifs d'enduit de plâtre, de sable ou encore de sciure. Braque, dès septembre 1912 était parvenu à la généralisation du procédé techniques du collage et il avait réussi à « matérialiser le nouvel espace pictural, un espace purement optique où l'œil déchiffre relations et profondeur comme dans l'espace de la vie pratique, où la peinture informe le cerveau directement, sans trucage »<sup>61</sup>. Picasso, toujours plus désireux d'exploiter au mieux les possibilités offertes par les nouveaux procédés et matériaux non conventionnels, reprenait les innovations de Braque, approfondissait la recherche en développant une pluralité de techniques mixtes : papier collé recouvert de graphisme ou complété par le dessin, papier collé mixé à de la peinture (avec ou sans rajout de papier peint à effet de bois nervuré ou de marbre puis collé sur la toile), dessin et papier collé mélangés à la sciure, papier collé épinglé sur carton, mixture d'huile et de sable à laquelle il adjoignait graphisme et papier collé sur carton, huile et morceau de tissus collés, huile et plâtre ou encore l'incorporation d'un pain d'épices sur lequel est écrit « Eva je t'aime » collé sur un tableau... En somme, chez Picasso, ce qui semble primer alors dans le papier collé ne réside pas seulement dans la matérialisation d'un nouvel espace optique : le procédé technique est tout aussi important dans la mesure où il autorise de se saisir d'une pluralité de matériaux et d'en produire avec une extrême facilité une infinie variation permettant d'exploiter au mieux toutes les possibilités offertes par l'utilisation de nouveaux matériaux traditionnellement étrangers à l'univers pictural (papier collé, tissu, sable, sciure, toile cirée imprimée...) ou sculptural (l'assemblage de papier, de carton, de bois ou de matériaux hétérogène)... Bref, à l'instar de Werner Spies, nous considérerons aussi que « les constructions [de Picasso] doivent d'abord leur existence à la critique du tableau traditionnel [...] Picasso part de corps étrangers [non du papier collé... c'est nous qui insistons] qui heurtent l'idée qu'on a d'un tableau ou d'une sculpture. Il transplante dans l'art des matériaux qui ne relèvent pas du champ de la peinture ni de la sculpture. »<sup>62</sup>

Ainsi, nous le voyons, s'il n'y a pas de doute possible sur le fait que Braque est effectivement parti de ses fragiles constructions

---

<sup>61</sup> Pierre Daix, *Journal du Cubisme*, Genève, Skira, 1991, p 101

<sup>62</sup> Ibidem



tridimensionnelles pour réaliser ses premiers papiers collés, si l'évolution de sa pratique de peintre est très clairement liée aux assemblages tridimensionnels de papier, il est plus délicat de tendre aux mêmes conclusions pour le travail de création de Picasso... Pour Braque, en fin de compte, ces fragiles constructions en trois dimensions<sup>63</sup> ne sont qu'un moyen permettant d'observer les volumes-plans et l'espace réel pour ensuite les transcrire sur la toile bidimensionnelle : les papiers collés de Braque sont donc bel et bien issus des reliefs éphémères que l'artiste réalisa en 1912. Pour Picasso, c'est une autre affaire. Nous constatons qu'il y a un nombre assez important de facteurs qui obligent à la prudence. D'une part, nous savons que Picasso a très vite pris connaissance des innovations (assemblages de papier et papier collé) faites par Braque, qu'il a pu très facilement les admirer (dès février pour les premières constructions, puis en fin Août et septembre pour les derniers reliefs éphémères et les premiers papiers collés) et que, donc, elles ont sans doute pu influencer sur sa recherche aux alentours du mois d'octobre. Mais nous savons aussi que, durant l'été 1912, il travaillait à l'étude du masque Grebo dont il n'achèvera l'analyse qu'au début septembre ; analyse qui fut déterminante pour les créations tridimensionnelles telles la version N°1 de « La guitare »<sup>64</sup>. De plus, devons-nous tenir compte du tempérament contestataire et espiègle du peintre espagnol qui cherchait invariablement à remettre en cause toute idée reçue, toute convention référant au « métier ». Picasso aimait contrarier les principes établis et œuvrant à la « tyrannie imbécile des genres »<sup>65</sup> : « Qu'est-ce que la sculpture ? » disait-il, « Qu'est-ce que la peinture ? On se cramponne à des idées vieillottes comme si le rôle de l'artiste n'était pas précisément d'en créer de nouvelles. »<sup>66</sup> Ainsi, par une approche de la création plastique qu'il voulait en dehors des clivages traditionnels, cherchait-il à sonder les limites des catégories picturales, sculpturales, graphiques... ainsi remettait-il en question ce qui jusqu'alors se voulait l'unique pré-carré du peintre, celui du sculpteur, celui du dessinateur... Les frontières du Pictural ou celles du sculptural devaient sinon disparaître, du moins être reconsidérées à la lumière des enjeux d'une création qui n'était plus inféodée aux conventions de genre. En ce sens, on ne peut pas considérer, comme pour Braque, que le travail d'assemblage ne fut en quelque sorte qu'un moyen, pas une fin : chez Picasso, dès le départ, la sculpture par assemblage est une création autonome.

Durant l'automne et le début de l'hiver 1912, il y aura donc eu, dans la recherche plastique de Picasso, une très grande diversité de productions : les unes relevant d'un mode opératoire purement pictural, les autres s'affirmant en leur qualité de papier collé, certaines opérant selon les lois de la sculpture

---

<sup>63</sup> Voir fiche Picasso N°2 page 755

<sup>64</sup> Voir fiche Picasso N° 14 page 709

<sup>65</sup> Picasso, cité par Salmon, *Souvenir sans fin, l'air de la bute*, Paris, La France Nouvelle, 1945, p 81.

<sup>66</sup> Picasso cite par Brassai, « *Conversation avec Picasso* », Paris, Gallimard, 1964 In Werner Spies, *Picasso sculpteur*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2000, page 2

ou bien encore ne revendiquant que leur état de dessins, de projets ou de photographies retravaillées... Assurément, dans cette impressionnante production artistique, une majorité d'œuvres se voulaient autonomes : ses premiers papiers collés, les peintures à l'huile mêlées de sable ou de sciure, les assemblages frontaux issus de petits « bricolages », les constructions en carton... Par conséquent, il nous semble que la complexité de la démarche créatrice de Picasso (qui ne peut se réduire à des enjeux purement picturaux) et la grande diversité de sa production (rétive à tout enfermement catégoriel), nuit à une visée théorique qui prétendrait asseoir sur la pluralité de ses créations l'influence première des inventions de Braque. Si à l'instar d'Edward Fry, nous reconnaissons que pour le peintre espagnol, il est possible que « préméditée ou non, la séparation de la couleur et du contour [opérée par Braque dans ses papier collé] soit l'équivalent pictural de la dissociation de la masse et du volume dans le masque Grebo »<sup>67</sup>, nous émettons quelques réserves quant à l'éventuel lien direct entre l'invention du papier collé par Braque et la réalisation des premières constructions en carton de Picasso. De toute évidence, l'organicité polychrome des assemblages en papier que Braque produit au mois d'Août, l'analyse des aspects architectoniques et structurels du masque Grebo et la volonté toute personnelle de Picasso de parvenir à l'amalgame des catégories picturales et sculpturales, ont, à notre avis, un rôle prépondérant dans l'avènement des œuvres hybrides tridimensionnelles qui sortiront de son atelier, Boulevard Raspail du mois d'octobre 1912 à la fin de l'année 1913.

Nous concluons ce paragraphe en indiquant que nous ne voyons dans la chronologie des événements artistiques qui mirent en lumière la succession des inventions cubistes entre 1907 et 1914, qu'un moyen de rendre compte de la primauté créatrice, non celui d'en prouver une quelconque filiation surtout si ce lien est supposé direct, exclusif et indéfectible.

#### **2.4.3- le croquis et l'étude préliminaire : pour concevoir l'objet pictural réel ...**

Portons à présent notre attention sur un aspect très particulier de la démarche créatrice de Picasso; aspect d'autant plus essentiel à nos yeux qu'il induit une compréhension de l'artefact artistique comme relevant consécutivement d'une activité de conception nécessitant l'approche graphique bidimensionnelle et d'une expérience de constructeur requérant des techniques et des matériaux en trois dimensions. Autrement dit, ce dont nous allons parler relève tout à la fois de l'activité graphique (ou picturale) et de la sculpture. Durant cette même année 1912, et fidèle à sa pratique du croquis, de l'esquisse, du schéma...bref, du dessin préparatoire, Picasso n'a eu de cesse de couvrir les feuilles de ses carnets d'une multitude d'études préliminaires, de dessins d'observation, de signes graphiques annotés ou de

---

<sup>67</sup> Edward Fry, « Picasso, cubisme et reflexivity », *Art Journal* 47, N°4, hiver 1988, p 300

croquis de pure invention qui pouvaient servir à faire advenir une idée et à la matérialiser par un jeu de lignes et de formes courant sur le papier. Picasso était un virtuose dans le maniement des outils graphiques et utilisait son immense talent de dessinateur « pour contrôler des hypothèses et trouver des solutions pour ses peintures dans des dessins connexes très élaborés »<sup>68</sup>. Mais il projetait aussi de réaliser à partir de ces dessins préliminaires, des œuvres plus imposantes qui pouvaient relever d'un autre champ plastique, tel celui du volume, ou référer à une plus grande mixité catégorielle. Ainsi par exemple, la série de dessins que nous reproduisons en pages 741, 745 et 746, constitue-t-elle un bel exemple de projet graphique visant à ouvrir l'univers de la peinture et du graphisme à celui de la sculpture et de l'environnement spatial. Il s'agit de croquis et de photos retravaillées (dessin et caches) qui renvoient à ce que William Rubin considère comme le « collage cubiste suprême »<sup>69</sup> de Picasso : « Le joueur de guitare »<sup>70</sup> de 1913, sorte d'assemblage hétéroclite de dessins, de papiers collés, de peinture et d'objets réels disposés dans l'espace de son atelier. Pour notre part, nous estimons qu'il s'agit là d'un tout premier exemple d'objet pictural réel correspondant à ce type de réalisations plastiques hybrides caractéristiques du travail de George Segal : l'Objicio. On y trouve tout à la fois le mixage des catégories picturale, graphique et sculpturale, l'association d'artefacts à dimension artistique et industrielle, le déploiement de la structure plastique dans l'entour réel et l'usage d'un éclairage incident comme constituant matériel. Il s'agit donc d'un dispositif 2D-3D qui implique le dynamisme de la perception, amenant le spectateur à solliciter successivement une vision « de seconde main » et une vision « directe »<sup>71</sup>. De même oblige-t-il le regardeur à solliciter ses capacités proprioceptives, c'est-à-dire sa faculté à tenir compte de sa position singulière face à l'objet de sa vision : le fait que « Le joueur de guitare » soit constitué d'un assemblage hétérogène de matériaux divers, d'une peinture signifiant la tête et le corps d'un musicien, d'une vraie guitare suspendue et de divers d'objets et mobiliers usuels opérant dans l'espace tridimensionnel, conduit l'observateur à nécessairement appréhender l'environnement spatial de l'œuvre comme partie prenante dans le dispositif plastique. Examinons plus en détail chacun des éléments plastiques qui participent de sa structure spatiale. Tout d'abord, Picasso met en place un dessin aux formes géométriques qui accueillent partiellement des surfaces peintes fortement contrastées. Ce travail graphique et pictural est fixé au mur. La composition quasi abstraite qui détermine la schématique figure d'un guitariste, ne correspond plus à la grille cubiste issue du travail de fragmentation de la surface picturale propre aux années 1910-1912. Elle se constitue bien davantage selon une configuration graphique structurant les signes formels

---

<sup>68</sup> William Rubin, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Ed. Flammarion, 1990, p 13

<sup>69</sup> William Rubin, Op cit, p 34

<sup>70</sup> Voir fiche Picasso N° 12 page 745

<sup>71</sup> Remarque : nous référons notre lecteur encore une fois aux pages 188, 252 et 253 du premier livre et aux propos éclairant de Gombrich dont nous avons mentionnés la source, pages 188 et 189

autour d'un axe vertical. Rappelons par ailleurs que ce type de composition est issu à la fois des expérimentations de collage de bande de papier mais aussi de l'assemblage, tout d'opacité et de transparence, de plans frontaux et verticaux superposés, issus de l'analyse du masque Grebo. De grande dimension, ce dessin fortement géométrique que Pierre Daix qualifiera de « totalement conceptuel, géométrie pure et signes »<sup>72</sup>, vient signifier un guitariste. A ce travail bidimensionnel, l'artiste adjoint d'une part, deux bras relativement mieux figurés qu'il réalise à l'aide de papier journal découpé et d'autre part, une vraie guitare suspendue au devant du tableau, entre les deux bras en papier. Il dispose l'ensemble de telle sorte que le spectateur soit saisi par le déploiement dans l'espace réel d'une part importante de l'artefact ainsi constitué et qu'il en vienne à reconstruire mentalement la cohérence supposée du corps du musicien debout, jouant de son instrument. Il ajoute à cela une table de bois à piètement central sur laquelle sont disposés une bouteille en verre, une tasse, un journal et une pipe. Ainsi, par le biais des correspondances matiéristes, graphiques, lumineuses et chromatiques entre le premier plan et l'arrière-plan parvient-il à créer un dispositif où se confrontent l'artefact plastique et l'objet industriel, la surface plane et l'espace tridimensionnel, le signe graphique (ou pictural) et l'objet réel. Il crée un artefact plastique totalement hybride, un assemblage qu'on peut effectivement considérer comme un collage du fait de l'intégration très subtile, et malgré tout manifeste, des « corps étrangers » au substrat pictural conventionnel. Il parvient ainsi à créer un entour plastique qui fonctionne de manière ambiguë, en prise directe avec l'espace concret de l'existence quotidienne. Le spectateur est impliqué dans l'œuvre selon des modes pluriels de perception, appréhendant l'objet de sa vision tout à la fois comme référant à la peinture, au dessin, à la sculpture et à l'environnement réel qui l'entoure. Ainsi nous dit, Werner Spiess, « le concept [même] de sculpture se trouve donc considérablement élargi. Pour la première fois, Picasso utilise des objets réels [...] qu'il reprend tels quels. »<sup>73</sup>. Mais rajoutons aussitôt que celui de peinture s'en trouve du même coup tout autant agrandi. D'une part l'œuvre se constitue comme une structure picturale tridimensionnelle extrêmement novatrice pour l'époque et, d'autre part, le rapport à l'objet qui traditionnellement sert de modèle est ici complètement subverti : l'artefact pictural et les objets usuels réels entrent ipso facto dans la composition d'un arrangement plastique qui intègre, de surcroît, l'espace de l'atelier. Non seulement le résultat préfigure les « Reliefs d'angle » et les « Contre-reliefs » de Vladimir Tatline<sup>74</sup> qui eut l'occasion en 1914 de découvrir l'atelier parisien de Picasso, mais il peut renvoyer aussi aux premiers ready-made de Marcel Duchamp et à son argumentaire esthétique conceptuel : « ...j'ai vu l'atelier de Picasso et cet atelier, plus hallucinant que le laboratoire de Faust, cet atelier qui, assureront certains, ne contenait pas une œuvre d'art, au vieux sens, était

---

<sup>72</sup> Pierre Daix, *Journal du Cubisme*, Genève, Skira, 1991, p 107

<sup>73</sup> Werner Spiess, *Picasso sculpteur*, catalogue raisonné des sculptures, Collaboration Christine Piot, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 2000, p 79

<sup>74</sup> Voir fiche Documents divers N°41 page 742



meublé des objets les plus nouveaux. Toutes les formes sensibles dont j'étais entouré m'apparaissaient proprement neuves.»<sup>75</sup> Bref, « Le joueur de guitare en sculpto-peinture »<sup>76</sup>, pour ne reprendre ici que le vocabulaire de Werner Spiess, consiste en un assemblage-collage de dessins à plat et d'objets volumineux qui implique que l'acte de perception oscille entre abstrait et concret, entre formes géométriques et figures signifiées, entre corps palpables et organicité visuelle, entre ordre conceptuel et visée formaliste...

Le travail graphique préliminaire, chez Picasso, avait cela de fondateur qu'il préparait très efficacement la réalisation concrète de l'artefact. Il permettait d'asseoir les bases mêmes d'un projet de création toujours en devenir et facilitait le lien conceptuel entre les œuvres déjà accomplies, en cours d'exécution ou à venir. Il favorisait, en outre, le développement de l'expérience anaphorique : autorisant des va-et-vient incessants entre hypothèses formulées et réalisations concrètes, entre expérimentations techniques et choix de production, entre « vague idée » et projets planifiés, le rôle du dessin préparatoire (incluant le croquis « spontané », « sur le vif » ou d'invention, le schéma annoté, la description graphique détaillée ou la photographie retouchée) avait, pour Picasso, une place prépondérante. En cela, nous voyons un aspect de la démarche créative du peintre espagnol qui diffère considérablement de celle de Georges Braque, non que celui-ci n'ait jamais fait usage du croquis ou de tout autre moyen graphique préliminaire mais qu'il ne l'intégrait pas de façon aussi systématique et fondamentale dans la genèse de ses créations. Sans aucun doute, cette pratique a-t-elle favorisé, chez Picasso, des aptitudes à étendre en dehors du champ spécifique de la peinture ses recherches innovantes, l'aidant à concevoir tout une panoplie d'objets plastiques mixant les modalités picturales à celles de la sculpture, amalgamant dessin, peinture, assemblage de matériaux rebuts ou atypiques, objets usuels réels et mobilier. Ainsi ce « Joueur de guitare », sorte de collage quelque peu ludique, dont la complexité structurelle mêle le bricolage artisanal à l'expérience plastique conventionnelle n'est-il plus tout à fait peinture, ni tout à fait sculpture... Les carnets de Picasso comptent une pluralité de dessins susceptibles de servir à des fins de réalisation d'œuvres plus importantes, notamment de sculptures. C'est le cas par exemple de cette série d'étude relative à la construction de structures spatiales<sup>77</sup> à partir du thème du guitariste, ou des Etudes de tête de 1912 qui resteront en leur état de graphisme, ou encore ces Etudes de sculptures<sup>78</sup> de 1912-1913 que Picasso ne réalisera jamais. Par contre, certains croquis ou dessins préparatoires furent utilisés pour la réalisation de sculptures par assemblage : le « Guitariste avec partition » de 1913 en est un exemple, qui

---

<sup>75</sup> André Salmon, La *jeune sculpture française*, Paris, Société des Trentes, Albert Messein, 1919, p. 103

<sup>76</sup> Werner Spiess, *Picasso sculpteur*, catalogue raisonné des sculptures, Collaboration Christine Piot, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 2000, p. 79

<sup>77</sup> Voir fiches Picasso N°13 et 16 pages 741 et 746

<sup>78</sup> Voir fiche Picasso N° 16 page 746

entretient des affinités avec les dessins des « Trois têtes » et « Le guitariste »<sup>79</sup> de la même année sont perceptibles. Bref, chez Picasso, la pratique du croquis et l'étude préliminaire permettent de se servir de la réalité imaginaire du dessin évoquant un monde en trois dimensions. Elles sont des activités récurrentes par lesquelles semble s'établir le lien permanent entre les sculptures et les peintures.

Précisons un dernier point concernant l'emploi à posteriori de la photographie par Picasso à des fins de rectification ou de développement d'un projet plastique. Certains clichés photographiques restituant la mise en scène d'atelier avec le « Joueur de guitare »<sup>80</sup>, ont été retravaillés à l'aide des ciseaux. « On voit », nous dit Werner Spiess, « comment il modifie le traitement qu'il fait subir à ses propres œuvres. Par deux fois, il découpe des photographies qui représentent l'installation dans l'atelier et les transforme en sculptures *virtuelles*. Avec du papier noir, il masque des silhouettes sur la plaque, avant de faire les tirages. »<sup>81</sup> rajoutant alors qu'il est pour le moins remarquable que l'artiste ait ainsi fixé cette opération au moyen du procédé photographique alors qu'il aurait pu l'obtenir par un ajout graphique fait au crayon noir... Nous voyons combien la démarche créative de Picasso est constamment orientée vers la recherche toujours renouvelée de procédures d'exécution technique non-conformes à l'esprit de la tradition : quelle que soit le type de réalisation, l'œuvre est toujours prétexte à expérimentation, manipulation et découverte. D'autre part, et cela est sans aucun doute plus important, la manière avec laquelle Picasso procède pour rectifier son projet tend à questionner le statut de ce qui représenté. « La question de la réalité de ce que montre ce travail, celle de la relation entre des éléments issus d'une création et l'emprunt direct à l'iconographie d'atelier, gagne encore en complexité avec l'usage du médium qu'est la photographie. L'œuvre est présentée comme reproduction d'elle-même »<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> Voir fiche Picasso N° 16 page 746

<sup>80</sup> Voir fiche Pablo Picasso N° 12 page 745

<sup>81</sup> Werner Spiess, « Picasso sculpteur », catalogue raisonné des sculptures, Collaboration Christine Piot, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 2000, p 79-80

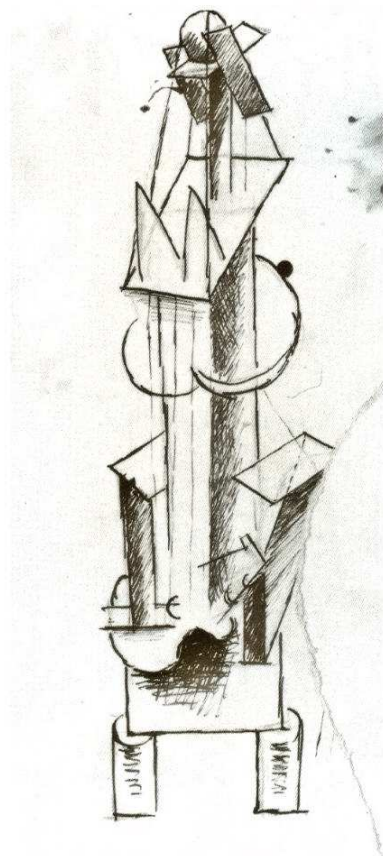
<sup>82</sup> Werner Spiess, Op cit, p 80



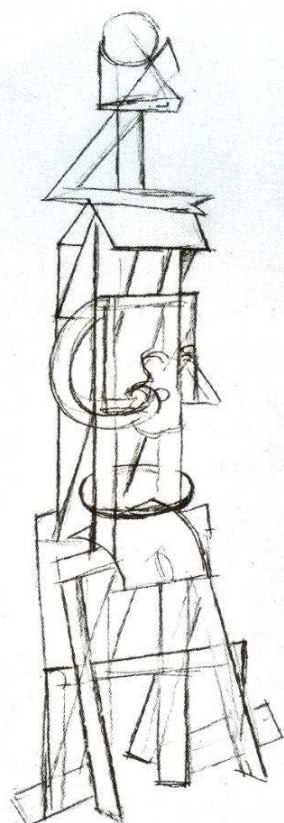
## Fiche Pablo Picasso N°16



Picasso: Les baigneuses. 1908. Encre, gouache et papier collé. 26x41 cm.  
Zervos XX. 66. Coll. Justin Tannhauser, Berne



Picasso: Femme à la guitare. été 1912.  
Encre, 31x30 cm. Zervos XXVIII, 151.  
Coll. Maya-Ruiz-Picasso



Picasso: Guitariste. Été 1912.  
Encre sur papier. 21x13,2 cm.  
Zervos XXVIII, 130. Musée Picasso, Paris.



## Fiche Documents divers N°40



Vladimir BARANOFF-ROSSINE: Symphonie N°1. 1913.  
Bois polychrome, carton, coquilles d'oeufs écrasées, peinture.  
MOMA. New York



(détail)

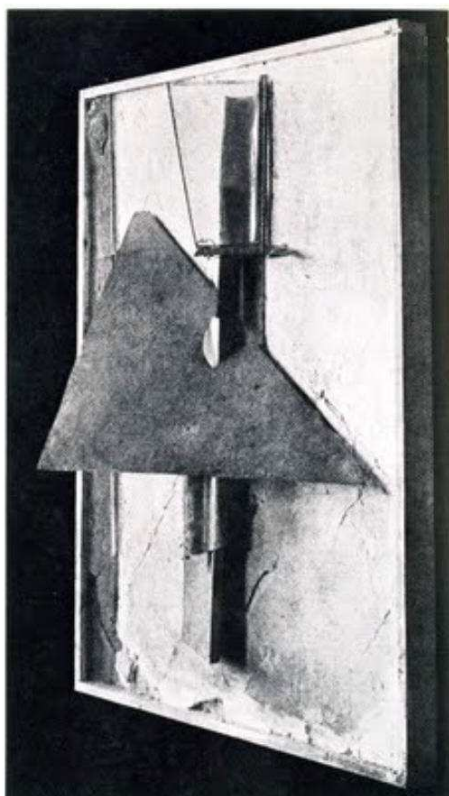


Yvan PUNI: Relief-sculpture. 1915-1920.  
Bois peint, métal et carton fixé sur panneau bois. 50,8x39,3x7,6 cm.  
The Riklis Collection o Art Mc Crory Corporation, USA.



Vladimir TATLINE: Relief d'angle. Contre-relief. 1914-15.  
Bois, corde et cuivre. 71x118 cm.  
The State Russian Museum, Saint Petersburg.

## Fiche Documents divers N°42



Vladimir TATLINE: Painting relief.  
(Contre-relief). 1914-15.  
Bois, plâtre, goudron, verre, métal. 110x85 cm.  
Oeuvre disparue.



Alexander ARCHIPENKO: Médrano II. 1913-14.  
Bois, métal, verre, peinture à l'huile. 126,6x51,5x31,7 cm.  
Coll. Salomon R. Guggenheim Museum, New York.



Alexander ARCHIPENKO: Carrousel Pierrot. 1913. Plâtre peint. 61x48,6x34 cm.  
Salomon R. Guggenheim Museum, New York



Alexander ARCHIPENKO: Architectural Figure. 1950.  
Terra-cota, peinture. France Archipenko Gray Collection.

## Fiche Documents divers N°35



Henri LAURENS: Bouteille et verre. 1917-18. Face 1.  
Peinture bois et tôle. 62 cm de haut et 34 cm de diamètre.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



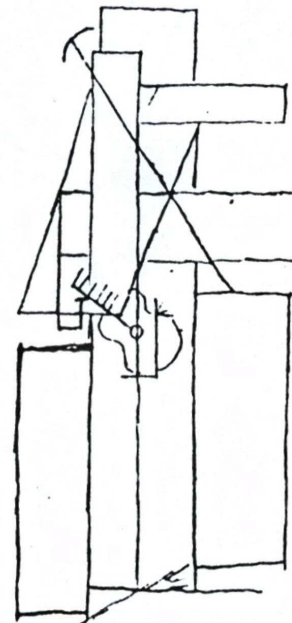
Henri LAURENS: Bouteille et verre. 1917-18. Profil.  
Peinture bois et tôle. 62 cm de haut et 34 cm de diamètre.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.



Henri Laurens: Petite tête. 1915 .  
Assemblage de bois, fer blanc, tôle, peinture à l'huile.  
30 cm de haut, 13 cm de diamètre.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.

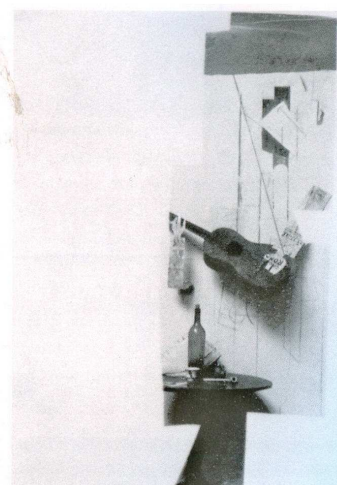
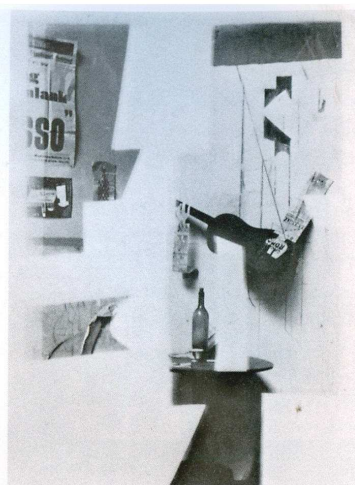


## Fiche Pablo Picasso N°12



Picasso: Croquis.  
Etude du joueur de guitare. 1912-13.  
Crayon sur papier.  
Coll. particulière. Spies p.80

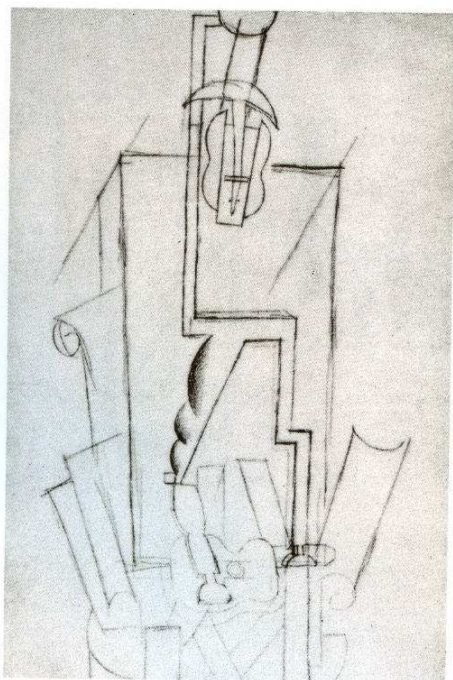
Picasso: L'Homme à la Guitare ou Le joueur de guitare. 1913.  
Dessin sur toile, papier journal, guitare et table (oeuvre détruite).  
Photographie d'atelier, 242 Bd Raspail, paris. Daix cat. 578.



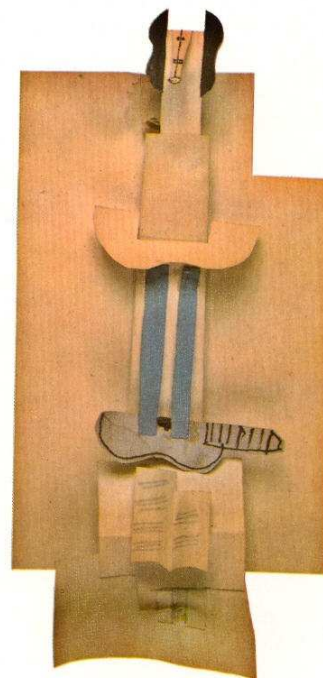
Picasso: Etude pour L'homme à la guitare. 1913. Photographies retravaillées par l'artiste. Spies p.83



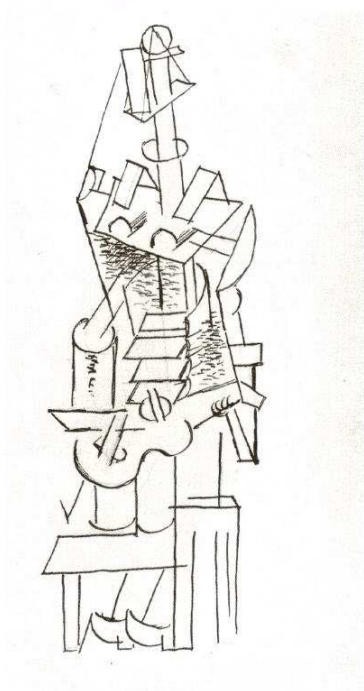
## Fiche Pablo Picasso N°13



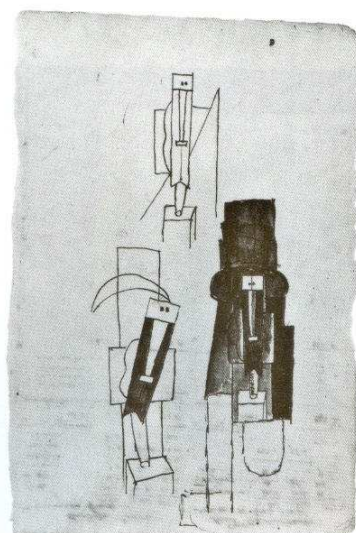
PICASSO, *Guitariste*, Céret, printemps 1913  
Mine de plomb, 42,5 × 28,5 cm  
Zervos XXVIII, 257. Collection particulière



PICASSO, *Guitariste avec partition*,  
[Céret, printemps] 1913  
Construction en papier, 22 × 10,5 cm  
Daix 582. Collection particulière, Paris



PICASSO: Croquis.  
encre sur papier. le guitariste. 1913  
Zervos XXXVIII. 278. Coll. particulière



PICASSO, *Trois têtes*,  
Céret, printemps 1913  
Encre, 35,8 × 23,3 cm  
Zervos XXVIII, 283.  
Collection Maya Ruiz-Picasso

#### 2.4.4 - Les assemblages tridimensionnels éphémères de Braque et Picasso : des finalités sculpturales bien différentes en somme...

Rappelons de façon très succincte quelques faits singuliers dont nous avons déjà parlé mais qu'il nous semble bon de porter à nouveau à l'attention de notre lecteur, ne serait-ce que parce qu'ils mettent en lumière, chez les deux peintres, une approche du pictural et une sensibilité artistique relativement différentes. Nous avons entrevu précédemment que la manière de peindre de Picasso avait fortement évolué vers une esthétique cubiste dès lors qu'il s'est intéressé à « l'art nègre » et plus encore à la statuaire ibérique. Braque, quant à lui, a littéralement été subjugué par la force et l'originalité de l'œuvre tardive de Paul Cézanne dont il avait pu admirer en 1907, au salon d'automne une soixantaine de peintures. Dès lors son travail évolua vers des questionnements plastiques qui devaient aboutir à l'avènement du Cubisme. Bref, nous observons que si la recherche cubiste, chez Picasso, part de l'étude des volumes sculptés des arts premiers, elle est originellement orientée chez Braque en direction de l'artefact pictural. Si l'artiste espagnol nourrit sa réflexion à partir de la sculpture primitive, c'est vers le champ de la peinture que l'esprit de Braque est viscéralement tourné. Tout deux aspirent à renouveler la conception de l'art pictural mais les moyens qu'ils sollicitent au départ divergent radicalement : l'un demeure explicitement attaché aux modalités d'existence de ce type d'artefact et n'engage une réflexion qu'en référant systématiquement à son objet d'étude : le tableau. L'autre, n'hésite pas à investir un nouveau champ plastique en s'intéressant tout particulièrement aux objets issus des pratiques sculpturales. De même, c'est à partir de la tradition picturale occidentale, et plus précisément de l'héritage artistique français que Braque cherche à renouveler le langage de la peinture. C'est par l'entremise d'une recherche portant, au départ, sur les arts extra-européens ou relevant de modèles culturels éteints que Picasso veut y parvenir. Cependant très vite, le peintre espagnol se tourne lui aussi vers les recherches du maître d'Aix en Provence ; recherches dont il tiendra pour une évidence le principe novateur « d'une primauté absolue de la conception, autrement dit de l'invention, dans la peinture, excluant [dès lors] tout ce qui se rapportait à la réalisation concrète. Le talent n'était plus de mise, ni ce qui risquait pareillement de masquer ou d'estomper l'idée picturale. »<sup>83</sup>

Ainsi, sommes-nous conduits à considérer que pour Braque et Picasso, l'un des traits de la recherche picturale cubiste est de refuser catégoriquement, toute pratique convenue forte de ses habitudes de métier et de ses certitudes. Les deux peintres se montraient d'une indifférence totale à l'égard de la technique et considéraient avant tout leurs productions (et plus précisément le papier collé et l'assemblage) comme un « bricolage » ne relevant pas de

---

<sup>83</sup> Rubin William, *Picasso et Braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, page 10

compétences spécifiques et d'un savoir-faire traditionnel. L'activité picturale se devait d'être, en somme, une recherche dépourvue de « trucs du métier » et l'œuvre, une pure création de l'esprit qui n'était pas inféodée à la nature : « Le cubisme portait en lui la notion prophétique comme idée pure, totalement dissociée du talent artistique personnel, et donc exécutable par n'importe qui. »<sup>84</sup> Ainsi, l'œuvre allait-elle devenir en quelque sorte « la combinaison de signes dont le sens ne [pouvait] plus être saisi en dehors d'elle, en dehors du fait qu'elle constitue. »<sup>85</sup>

Mais si « l'œuvre constitue », elle allait s'avérer d'une nature plurielle : essentiellement picturale (ou relevant de cette modalité poïétique) pour Braque, picturo-sculpturale pour Picasso. Celui-ci, sur cette décennie, n'aura de cesse d'alterner les productions picturales et sculpturales, de sonder les limites des catégories artistiques et de situer le débat plastique dans cet entre-deux par lequel l'œuvre s'affirme comme artefact artistique hybride.

Toutefois, nous avons entrevu précédemment que Georges Braque, lui aussi, avait porté quelque intérêt à l'élaboration d'œuvres en trois dimensions : les premiers assemblages éphémères réalisés durant l'hiver 1911-1912. Sorte de fragiles constructions tridimensionnelles en papier sur lesquelles était appliqué un traitement graphique et pictural, elles s'affirmaient naturellement en leur qualité d'artefact artistique relevant d'enjeux d'ordre sculptural. Elles suggéraient donc une posture de créateur bien plus portée sur les questions de volume et d'espace réel... Et nous devons le dire : Braque<sup>86</sup> fut aussi un sculpteur ! Mais cependant, ces pièces auxquelles nous accordons beaucoup d'importance, ne constituèrent en rien, pour leur auteur, une œuvre autonome achevée, au sens noble du terme : ces sculptures en papier furent essentiellement un moyen de questionner l'espace réel qui séparait les figures représentées ou signifiées. En d'autres termes, ils étaient pour Braque, un moyen de se distancier davantage de son motif et d'étudier les relations des figures avec l'entour qu'il cherchait ensuite à transposer dans la toile, selon des modalités propres à l'art pictural. Ainsi ces assemblages n'ont-ils ni le rôle, ni le même dessein que leurs homologues dans la production sculptée de Picasso. Ils ne résultent pas d'une même et impérative nécessité qui commanderait à l'épreuve de l'Anaphore : la pratique sculpturale de Braque et de Picasso, en ce qui concerne précisément les assemblages de l'année 1912, diverge radicalement sur le fond...et les créations qui en résultent ont, à ne pas douter, des différences essentielles qu'il nous faut davantage déterminer.

Nous allons donc porter notre regard sur les premières structures tridimensionnelles en papier réalisées par Braque en début 1912 et les comparer à celles plus tardives de Picasso. Nous nous appuyerons sur des documents photographiques d'époque puisque ces œuvres sont aujourd'hui disparues. Le premier représente l'unique sculpture en papier du peintre

---

<sup>84</sup> Rubin William, *Op Cit*, p 14

<sup>85</sup> Jean Laudes, « *Picasso et Braque 1910-1914 : la transformation des signes* », *Le cubisme*, Travaux IV, CIEREC, université de Saint-Etienne, 1971, p 24

<sup>86</sup> Remarque : Pour plus d'information, nous renvoyons notre lecteur à l'ouvrage d'Armand Israël, *Georges Braque- Sculptures*, Ed. Catalogues raisonnés, Paris, 2008

français dont nous ayons conservé une trace photographique. Celle-ci a été prise en fin février 1914, dans l'atelier parisien de l'hôtel de Roma, au 101 rue Caulaincourt. Elle restitue la vue d'un travail d'assemblage tardif qu'on suppose correspondre esthétiquement et matériellement aux pièces créées par l'artiste deux ans auparavant. La seconde est une construction de Picasso, réalisée en papier, carton et corde, qui fut reproduite dans le numéro 18 de « *Soirées de Paris* »<sup>87</sup> publié le 15 novembre 1913, revue dirigée alors par Guillaume Apollinaire.

L'œuvre de Braque a cela de singulier qu'elle se constitue en relief d'angle dont les différentes surfaces ont subi un traitement graphique ou pictural partiel. Les éléments de papier sont découpés et assemblés selon des plans frontaux superposés dans le champ en profondeur. Celui-ci est limité par le fait que la construction s'inscrit concrètement entre les fuyantes qui convergent dans l'espace angulaire. Ce fragile « échafaudage »<sup>88</sup> de papier parfaitement circonscrit dans un angle rentrant, est structuré selon une orthogonalité patente que contrarie l'inclinaison vers l'avant de l'assise de table. Cette dernière donne l'impression de véritablement basculer vers le devant et souligne ainsi une succession d'horizontales qui favorise le déplacement de l'œil du devant vers l'arrière et du bas vers le haut. Seules quelques formes arrondies et quelques lignes obliques (notamment celles suggérant un verre à pied légèrement décentré vers la droite et la rondeur du culot de la bouteille) viennent contrarier quelque peu cet échelonnement d'horizontales se succédant sur l'étendue fortement rabattue de la table.

Ce n'est pas du tout ce que nous observons dans la « Construction »<sup>89</sup> de 1913 de Picasso où, au contraire, l'artefact n'est pas circonscrit dans un espace angulaire mais se déploie de façon frontale à partir du mur d'accrochage. De fait, il s'agit plus d'un relief que d'une sculpture en ronde-bosse, dont les plans sont perçus comme des parois pleines et opaques, ou à l'inverse transparentes, s'articulant dans la profondeur de champ selon une structure fortement marquée par sa verticalité. Picasso, pour en rajouter plus encore, crée sur la partie du mur, au bas de la guitare, un léger relief saillant qui modèle une arête verticale légèrement estompée. Le jeu chromatique entre les surfaces sombres et les surfaces plus claires rythme les reliefs et accentue les décalages visuels entre les plans superposés en profondeur : ainsi par exemple le dessin d'une bouteille recouverte d'osier est-il obtenu par un jeu de pleins et de vides découpés au cutter dans une feuille de papier. De même, devons-nous remarquer cette formidable caisse de guitare ouverte et jouant des plans en transparence ainsi que des inversions de

---

<sup>87</sup> Remarque : nous avons fait allusion à cet exemplaire N°18 de « *Soirée de Paris* », dans notre seconde partie au sujet de Morandi qui le reçut des mains de Soffici, son ami et peintre de surcroît. Nous avons émis l'hypothèse que les reproductions des travaux de Picasso, (et surtout leur rendu photographique) avait pu éveiller chez le peintre Bolognais quelques questionnements d'ordre perceptif et plastique. Voir page 158 à 160 du premier ouvrage.

<sup>88</sup> Remarque : c'est comme cela que Braque nommait ces assemblages singuliers. Voir Jean Paulhan, *Braque, le patron*, [1945, 1952] Paris, Reed. Gallimard, 1987, p 37. Voir fiche Picasso N°11 page 755

<sup>89</sup> Voir fiche Picasso N° 11 page 755



reliefs concaves-convexes. Nous y reviendrons plus loin. Là encore, la structure orthogonale de la composition est contrecarrée par quelques courbes et obliques, mais ici, les lignes qu'elles dessinent participent de la reconstruction mentale des objets signifiés : ainsi, par exemple, le volume de la caisse de la guitare est-il évoqué entre autre, par la superposition en profondeur de deux plans parallèles dont les bords sont partiellement arrondis et dessine des courbes singulières rappelant les formes d'une guitare. Mais à la différence des assemblages éphémères de Braque, marquant une certaine assise horizontale, c'est davantage selon un réseau de lignes verticales que, manifestement, Picasso ordonne les plans inscrits dans le champ en profondeur. A l'instar de William Rubin, nous ajouterons aussi que « tandis que Picasso se plaisait à bâtir des architectures dans l'espace, Braque accentuait le plan du tableau et s'efforçait de rendre sa matière tangible (lettre au pochoir, sable, etc...) »... Chez lui, « cette tendance horizontale s'exprimait tout naturellement à la surface du tableau. »<sup>90</sup> ... Il ne nous surprend pas, dès lors, que ce fut Georges Braque qui, le premier, inventa le papier collé, mais négligea d'aller plus avant dans son travail de volume. Ce n'est pas étonnant, non plus, que le développement de la sculpture par assemblage revint à Picasso ; cela parce que ce dernier, dès lors qu'on y intégrait un travail de couleur permettait de remettre en cause les limites des catégories picturales et sculpturales.

Nous retrouvons ici, implicitement la pensée de Uhde pour qui le cubisme des années 1910-1912 de Picasso était un art « vertical et architectural » : des arrière-plans indéterminés surgissaient de vastes échafaudages rappelant « les architectures gothiques »<sup>91</sup> et se rejoignant à l'avant-plan. De même, dit-il, chez Braque, héritier de « la grande lignée la plus noble » de la tradition picturale française, le cubisme est « ramené vers l'horizontal, devenu terrestre »<sup>92</sup>.

Là est, nous semble-t-il, une différence essentielle entre les démarches respectives des deux compagnons de la « cordée » cubiste: Braque structure sa composition selon un schéma qui ordonne l'ensemble à l'assise horizontale, marquant ainsi une progression des plans selon l'étendue perçue en profondeur. Picasso articule les surfaces et les différents plans en un jeu de verticales, à partir de quoi peuvent être reconstruite l'épaisseur et le volume des objets appréhendés dans l'espace profond. La sculpture, chez Braque, donne à saisir le tissu des distances spatiales qui opère de l'avant vers l'arrière, entre les objets construits. Chez Picasso, elle induit la compréhension des volumes saillants, à partir de l'arrière-plan, c'est-à-dire du mur servant de fond. Bref, Braque fait rentrer la sculpture dans la toile (dans le mur, ou plus précisément dans le coin) alors que Picasso fait sortir de la toile la figure (ou le signe) de sorte qu'advienne un objet sculpté par assemblage.

---

<sup>90</sup> Rubin William, *Picasso et Braque, l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, page 40

<sup>91</sup> Wilhem Uhde, *Picasso et la tradition française*, Paris, éditions des Quatre Chemins, 1928, p.35 et 38.

<sup>92</sup> Wilhem Uhde, Op cit, p.40.

C'est aussi sensiblement à ce constat que Georges Segal parvient en 1990, lors d'un entretien avec le critique d'art Marla Price. Il parle de la manière avec laquelle les deux peintres cubistes, Braque et Picasso, concevaient leur peinture. Reprenons quelques passages très éclairants de ce dialogue<sup>93</sup> qui nous renseigne non seulement sur les reliefs néo-cubistes tridimensionnels que Segal réalisa entre 1983 et 1987 mais surtout sur la façon avec laquelle l'artiste américain percevait le travail pictural des deux maîtres cubistes:

Marla Price : « *Quelles différences avez-vous observé entre Picasso et Braque au cours de votre processus de reconstruction [fabrication des reliefs néo cubistes] ?*

George Segal : *Et bien c'était réellement intéressant parce qu'il m'est apparu qu'ils concevaient leur travail de façon très différente. Ils ne voyaient pas de la même façon [...] Braque simplifiait et traduisait les choses grâce à des couleurs bleues et ocres. Il augmentait les formes dans les tableaux de Cézanne et c'est à ce moment-là, qu'il est réellement arrivé à l'aspect caractéristique cubiste. C'était en 1907. Plus tard les collages remarquables de Braque ont présenté cet aspect parfait de l'art moderne. Et la façon dont les formes abstraites apparaissent sur les tableaux aurait pu être une invention de Braque ou plus précisément une extension de la logique de Cézanne vue par Braque.*

*Au contraire Picasso, je pense, concevait tout en trois dimensions. Soit il était incapable, soit il ne voulait surtout pas abandonner son sens du réel et de la rondeur du monde [...] Il peint [entre 1907 et 1909] des constructions géométriques étranges illuminées comme si elles étaient littéralement en trois dimensions [...] On a donc à faire à une toile plane sur laquelle l'artiste dessine et ses dessins sont une illusion de l'objet tridimensionnel illuminé, défini par la lumière.*

*Picasso n'a jamais abandonné ça ! [...] Il percevait tous ces objets cubistes comme des structures tridimensionnelles.*

Marla Price : *Ce qui n'était pas le cas de Braque... Et bien sûr le rôle mineur de la sculpture dans l'œuvre de Braque, à l'opposé de celle de Picasso, est peut-être une sorte de preuve négative de ce type de façon de voir !*

George Segal : *Oui, c'est vrai ! [...] Nous entraînons nos enfants à progresser du concret vers l'abstrait et ici Picasso, l'un des plus grands esprits du XX<sup>e</sup> siècle, refuse d'abandonner le concret, refuse de détruire la validité de la perception des choses « rondes » (en volume) dans l'espace ». D'évidence, il avait besoin des deux. Je reconnais cet aspect de Picasso...et nous sommes nombreux à faire cela. »*

---

<sup>93</sup> George Segal et Marla Price, in Marla Price, *Georges Segal : natures mortes et travaux apparentés*, Ed. Modern Art Museum. Fort Worth, Texas, 1990. p 22 à 24.

Ajoutons, pour clore ce paragraphe, que si Picasso réalise des œuvres qui saillent du mur, elles ne sont pas toutes des objets picturaux réels au sens littéral du terme. Des pièces telles les versions en carton et en tôle de « La guitare N°1 »<sup>94</sup> de 1912 relèvent évidemment d'une démarche qui vise des problématiques inhérentes à la sculpture par assemblage et à l'espace 2D-3D. Certes, comme nous l'avons vu, elles constituent une recherche plastique qui trouve sa source dans l'univers de la peinture mais ne présentent pas forcément, pour le regardeur, des surfaces dont les qualités matiéristes et chromatiques renverraient ipso facto au « fait » pictural : aucun traitement de peinture ne leur est administré... Inversement, la version N°2 en carton de « La guitare » réalisée en novembre ou décembre 1912 et plus encore « Le violon »<sup>95</sup> de 1915 mettent en avant une approche picturale qui ne laisse pas de doute quant à leur nature hybride, à mi chemin entre la peinture et la sculpture. Nous y reviendrons plus loin lorsque nous en formulerons une analyse succincte. Toujours est-il que, chez Picasso, nous repérons des pièces murales en trois dimensions (reliefs et assemblages frontaux en papier, en carton, ou en tôle) et des œuvres tridimensionnelles en ronde-bosse (bois taillés, modelages et constructions) qui présentent un traitement purement pictural leur conférant inévitablement les qualités de l'objet pictural réel. Ainsi, par exemple les reliefs tels « Verre, pipe, as de trèfle et dé » ou « Verre, journal et dé » de 1914, mais encore des constructions ou des volumes comme « Violon et bouteille sur une table » de 1915 ou « Le verre d'absinthe »<sup>96</sup> de 1914 sur lesquels nous nous pencherons plus longuement ultérieurement.

Nous partageons donc l'avis de Christian Zervos qui voit en Picasso, en cette seconde décennie du XX<sup>e</sup> siècle, « l'artiste par excellence dont les peintures s'appuient assez souvent sur les données de la sculpture et coïncident avec elles [...] Il n'est pour ainsi dire pas un tableau d'alors qui ne soit touché par l'esprit de la sculpture ou qui n'est son pendant de recherche dans une sculpture »<sup>97</sup>... Remarquons au passage la nuance apportée par le critique français : ce sont « les œuvres picturales [qui] s'appuient sur les données de la sculpture ». Qu'est-ce que cela sous-entend ? Ne pourrait-on pas dire : « ce sont les œuvres sculpturales qui s'appuient sur les données de la peinture » ?

De deux choses l'une : soit les propos de Zervos suggèrent que les toiles du peintre espagnol sont la conséquence de sa réflexion purement sculpturale, et cela sous-tend l'idée que Picasso adopte foncièrement la posture du sculpteur pour transgresser les données du tableau : c'est-à-dire qu'il interroge la surface peinte pour clairement la transformer en relief saillant, pour faire sortir du plan fictif du tableau les objets (figures) qui sont censés être signifiés sur la toile... Soit, il insinue que l'artiste se sert de ses réalisations sculpturales comme de « modèles » qu'il observe et étudie afin

---

<sup>94</sup> Voir fiche Picasso N°14 page 709

<sup>95</sup> Voir fiche Picasso N°15 page 710

<sup>96</sup> Voir fiches Picasso N°21, 22 et 23 pages 645, 646 et 728

<sup>97</sup> Christian Zervos, *Catalogue raisonné des œuvres de Picasso*, Vol. VII. (1926-1932) Paris, Les Cahiers d'Art, [1932-1978], 1955, repris in Werner Spiess, *Picasso sculpteur*, album d'exposition, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 2000, p 18

de créer des peintures. Nous avons montré précédemment que la seconde hypothèse (se servir en quelque sorte de la sculpture comme d'un modèle à partir de quoi se développerait une recherche picturale) n'était pas le fait de Picasso mais davantage celui de Braque. Par contre, la première suggestion qui consiste à penser que lorsque Picasso peint, son esprit est tourné vers des questions qui relèvent davantage du « fait » sculptural, nous paraît plus convaincante. En effet, l'artiste espagnol semble bien adopter une attitude de sculpteur pour transformer sa toile peinte en relief, ou plus exactement pour transcrire l'objet signifié dans le substrat pictural, en un assemblage tridimensionnel se déployant dans l'espace réel. En cela, nous l'avons vu, réside manifestement une différence fondamentale entre les deux peintres cubistes.

Mais nous devons remarquer aussi que cette inclinaison sculpturale propre à la posture créative de Picasso semble dénoter des similitudes avec celle de Georges Segal : tous les deux se comportent manifestement en sculpteur pour interroger la surface peinte, ou plus généralement le « fait » pictural... Est-ce à dire alors que l'artiste américain reproduit à l'identique les schèmes de création qui définissent la posture de Picasso ? Autrement formulé : Segal a-t-il les mêmes visées poétiques et la même posture à l'égard de l'objet créé que le maître cubiste espagnol ? Non ! Disons-nous avec insistance.

Nous pensons que l'attitude créative de Picasso lors de la réalisation de l'artefact artistique diverge sensiblement de celle de Georges Segal : le peintre espagnol crée de nouveaux objets en trois dimensions qui se veulent les équivalents plastiques des signes inventés en peinture. L'artiste américain, quant à lui, cherche à produire des fac-similés tridimensionnels des toiles cubistes. Chez Segal, c'est le tableau en sa qualité d'image peinte qui est revisité. Chez Picasso, c'est la figure peinte en tant que signe pictural qui est interrogée à des fins de sculpture. Autrement dit, nous considérons que les néo-reliefs cubistes élaborés par Segal ne découlent pas d'une même pensée sculpturale et ne sont pas le fruit d'un même questionnement anaphorique que les premières constructions en trois dimensions de Picasso... Expliquons-nous !

Ce que Picasso cherche à faire lorsqu'il invente, en ses années 1912-1914, ses premiers assemblages tridimensionnels polychromes, c'est traduire par les moyens du sculpteur le signe pictural qu'il a élaboré sur la toile... Ce qu'il souhaite transcrire en trois dimensions constitue non l'image peinte dans sa totalité (le tableau), mais essentiellement l'objet signifié sur la toile. Pour le dire autrement, ce que cherche Picasso, c'est de réaliser concrètement un équivalent en trois dimensions des signes inventés en peinture ; signes, par ailleurs, qui se constituent sur la surface picturale en un signifié valant pour l'idée de objet figuré. En d'autres termes, il veut que ses figures signifiées (et non représentées) sur la surface peinte muent en sculptures autonomes : sorte d'objets nouveaux issus d'un travail de sculpteur qui équivaldraient au signe pictural, non au tableau. C'est d'ailleurs pour cela que les premiers assemblages de Picasso (les trois « Guitares » de 1912) se constituent en objets construits autonomes, c'est-à-dire en figures tridimensionnelles dépourvues d'entour plastique : il s'agit,



en fait, d'un artefact en relief dans lequel les relations fond-figure diffèrent du tableau traditionnel par le fait même que l'entour est vacant.

Or, ce n'est pas du tout ce qui se passe dans les néo-reliefs cubistes de Segal : nous remarquons une structure en relief qui réfère directement au tableau. Ce que nous observons n'est pas une guitare construite (ou l'idée de la guitare transcrite en un signe sculptural manifeste) mais un tableau en relief obtenu par assemblage de telle sorte à être une « copie », une réplique de la totalité de l'image peinte... Bref, Picasso transcrit dans l'univers de la sculpture la « figure picturale » qui se constitue en signes plastiques sur la toile. George Segal, lui, convertit l'image peinte (fond et figure) en un fac-similé sculptural. Par conséquent, nous dirons que Picasso fait saillir sur le mur d'accrochage un artefact qui se veut la réalité concrète d'une figure ou d'un signe pictural alors que Segal cherche à transcrire en trois dimensions non le signe plastique (la figure) mais l'image (le tableau). Picasso invente un artefact tridimensionnel à partir de ce qu'il sait de l'objet, Segal reconstruit l'image non à partir de ce qu'il en sait mais de ce qu'il en voit.

L'exemple de « La guitare » de 1912, en sa version carton, nous aidera à expliciter davantage notre point de vue. Il s'agit d'une production artistique considérée aujourd'hui comme totalement autonome. Cependant, précisons que Picasso, en fin 1913, avait souhaité l'intégrer dans une œuvre plus importante : la « Construction »<sup>98</sup> de 1913 dont nous avons précédemment parlé et qui fut reproduite dans la revue « *Soirées de Paris* » N°18 du 15 novembre. De notre point de vue, cette « Guitare » constitue une création plastique des plus importantes de la carrière de Picasso, et cela pour plusieurs raisons. Premièrement, elle cristallise toute la pensée cubiste qui permettra au peintre de réaliser un équivalent en trois dimensions des signes nouvellement élaborés sur la surface picturale. Elle s'affirme en tant qu'artefact de sculpture entièrement nouveau issu d'une volonté artistique visant à « concrétiser »<sup>99</sup> le signe plastique, la figure peinte. En ce sens, le champ de la peinture s'en trouve élargi considérablement vers celui du volume et de l'espace réel. Secondement, Elle met en exergue une nouvelle approche technique sculpturale : l'assemblage à partir de matériaux qui ne relèvent pas fondamentalement de la sphère de l'art : carton, corde... Qui plus est, ce type d'assemblage, empruntant quelque peu à l'esthétique des Arts Premiers, se constitue en forme ouverte, jouant des pleins et des vides opérant entre chacun des plans superposés en profondeur, par transparence ou opacité. Troisièmement, ce type d'objet en relief ne renvoie qu'à l'esprit d'invention propre à l'artiste : point de rapport à la nature comme il en put être le cas, entre autre, avec Paul Cézanne « allant sur le motif », cherchant « concrétiser » ce que Jean Pierre Mourey nomme « la saillie du réel »<sup>100</sup>.

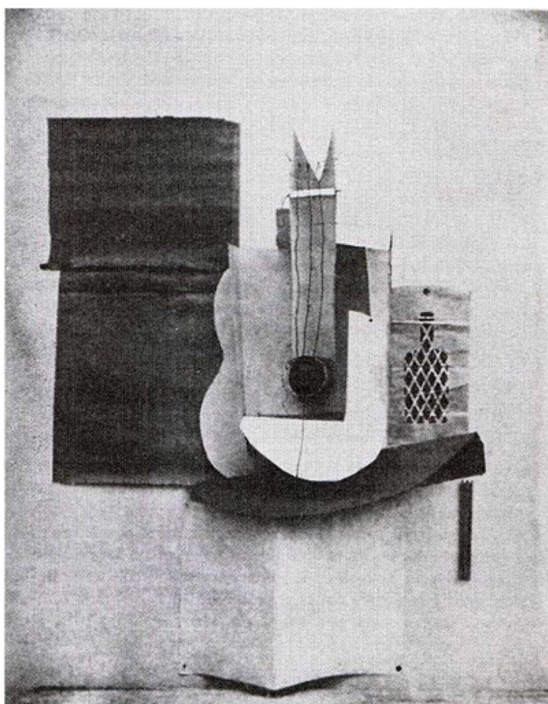
---

<sup>98</sup> Voir fiche Picasso N° 11 page 755

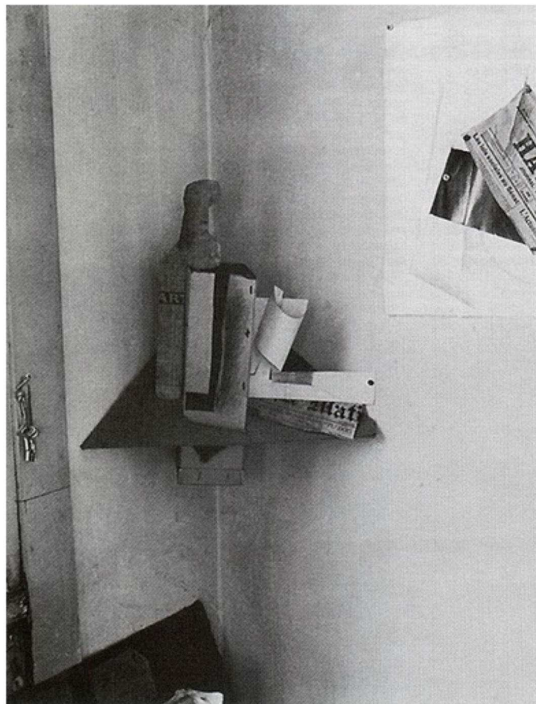
<sup>99</sup> Remarque : encore une fois, nous référons notre propos aux paroles de Paul Cézanne : « Le peintre concrète au moyen du dessin et de la couleur ses sensations, ses perceptions » (Lettre à Emile Bernard du 26 mai 1904. In *Conversation avec Cézanne*, Op cit., p 28)

<sup>100</sup> Jean Pierre Mourey, *Le vif de la sensation*, CIEREC, Travaux LXXX, Université Jean Monet, Saint-Etienne, 1993, P.55 à 100, plus particulièrement p 58 et 63

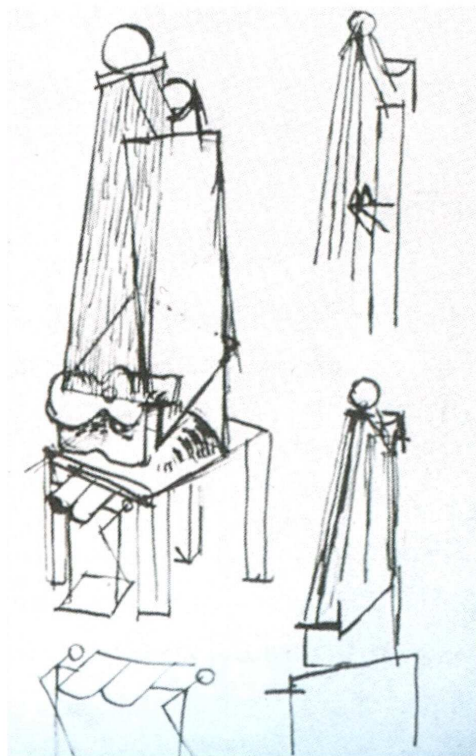
## Fiche Pablo Picasso N°11



PICASSO: Guitare et bouteille. Construction. 1913.  
Relief éphémère. Ficelle, carton et papier. 102x80 cm.  
Assemblage détruit. Daix cat. 48



BRAQUE: Construction. Relief éphémère. 1913.  
Papier, carton, peinture et fusain.  
Photographie de l'artiste pris en 1914.  
Atelier, 101, rue Caulaincourt, Paris. Romilly Cat. 41



PICASSO: Etude pour L'homme à la guitare. 1912-13.  
Plume et encre sur papier. 21,2x13,2 cm.  
Musée Picasso, Paris.  
Zervos XXVIII, cat. 130. Spies p.76

## Fiche Pablo Picasso N°22



Picasso: Verre journal et dé. 1914.  
Relief 1. Fer blanc découpé et plié, peinture, sable et fil de fer.  
(planche et cadre en bois remplacé en 1979). 20,6x19x9,5 cm.  
Spies cat. 51. Daix cat. 750



Picasso : Verre journal et dé. 1914. Relief 2.  
Eléments de bois de sapin et sable sur fond de bois, peinture à l'huile.  
17,5x15,2x3 cm. Spies cat. 50. Daix cat. 790



Picasso: Verre journal et dé. 1914. Relief 3.  
Eléments de bois de sapin et fer blanc découpés, fil de fer, fond de bois, peinture à l'huile.  
17,4x13,5x3 cm. Spiess cat. 42. Daix cat. 749

Ici, l'artefact artistique ne réfère qu'aux signes picturaux inventés sur la toile, qu'au travail de création de l'artiste refusant toute inféodation de l'art à la nature. Picasso fait sortir du mur un «Objet-Signe» sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus aisément dans les prochains paragraphes. En somme, cette production tridimensionnelle nous renseigne précisément sur les données essentielles de la sculpture par assemblage, mettant en exergue une réalité des plus singulières : la guitare est présentée selon une superposition de plans-transparence issus d'une audacieuse structure ouverte. Ce type d'objet « n'appartient ni à la peinture ni à la sculpture, tableau-relief [ou plus exactement dirons-nous : objet-signes] à mi chemin entre le plan et l'espace, où le fond joue le rôle de support et d'où s'échappent les éléments à la conquête de l'espace. »<sup>101</sup>. Les plans superposés confèrent à l'œuvre des allures d'objets construits en saillie sur le mur d'accrochage, débordant littéralement dans l'entour réel: il s'agit d'un nouvel artefact artistique aux formes ouvertes, figurant une réalité non illusionniste à partir de signes ne référant pas directement à l'imitation. En faisant cela Picasso ne met plus l'accent sur l'image mais bien davantage sur l'objet lui-même.

Signalons aussi que l'absence de traitement pictural sur les parois de l'objet nous amène à penser qu'une telle œuvre, malgré tout, doit plus à la démarche du sculpteur qu'à celle du peintre. Tenant tout autant du relief mural que de l'objet construit, elle semble augurer les véritables Objets picturaux réels à venir dans le travail du créateur espagnol : « Le verre d'absinthe » et « Bouteille de Bass, verre et journal »<sup>102</sup> de 1914. Elle préfigure tout un ensemble de volumes polychromes que nous considérons comme de véritables Objets picturaux réels : la série de reliefs tels « Verre, pipe, as de trèfle et dé » ou « Verre, journal et dé » de 1914, la « Mandoline et clarinette »<sup>103</sup> de 1913, ou encore le « Violon » de 1915 ou la « Guitare » de 1924. Nous aurons sans aucun doute à porter notre réflexion sur ces diverses productions colorées tridimensionnelles lorsque nous aborderons les modalités chromatiques et lumineuses de ce type d'artefact.

#### 2.4.5- Pablo Picasso : des reliefs et des constructions polychromes...

Venons-en à présent à déterminer un dernier point crucial à la compréhension de l'œuvre cubiste des années 1912 à 1914. Plus précisément attachons-nous à l'analyse des assemblages tridimensionnels polychromes que Pablo Picasso développera considérablement à partir de l'année 1913.

---

<sup>101</sup> Werner Spies, *Picasso sculpteur*, album de l'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2000, p 14

<sup>102</sup> Voir fiches Picasso N°18 et 20 pages 723 et 728

<sup>103</sup> Voir fiches Picasso N° 15 et 17 pages 710 et 712



L'une des particularités de la production cubiste en trois dimensions réside dans le fait qu'elle n'induit pas une saisie de la peinture selon un mode sollicitant la narration : il y a une quasi absence d'éléments ouvertement narratifs dans l'iconographie cubiste. L'éventail des sujets sont essentiellement partie prenante dans la cosmogonie d'atelier et se résume à un répertoire d'objets usuels banals avec lesquels, d'ailleurs, les artistes entretiennent un lien affectif ou identitaire très fort. C'est exactement la même chose pour Morandi, Bonnard ou Segal : chez le peintre Bolognais, les objets, bien que trouvés pour la plus part dans des brocantes ou marchés aux puces, sont longuement apprêtés et conditionnés durant la phase de préfiguration<sup>104</sup>. Devenant ainsi des « objets-modèles », ils sont ensuite collectionnés et placés, sur des étagères ou des tables dans l'espace même de sa chambre-atelier. Pour Pierre Bonnard, ils appartiennent pour l'essentiel à son proche environnement familial et sont quotidiennement des sujets d'étude ; objets qu'il n'a de cesse de « croquer » dans ses petits carnets ou agendas. Pour le sculpteur de South Brunswick, ils dénotent, entre autre, une certaine culture américaine à laquelle l'artiste s'identifie pleinement. C'est en tout cas ce qu'il sous-entend lors d'un entretien avec Marla Price en 1990, au sujet de l'expérience qu'il retire de la construction des néo-reliefs cubistes, notamment de « Nature morte avec chaussure et coq » d'après la toile cubiste de Braque, « Compotier et cartes »<sup>105</sup> de 1913. Nous citons :

Marla Price : « *Vous avez donc commencé avec l'intention de copier des travaux spécifiques dans un format en relief mais votre propre iconographie s'est rapidement glissée dans vos œuvres n'est-ce pas ?* »

George Segal : *Oui, c'est exact ! J'ai observé les tableaux de Picasso, les tableaux de Braque et j'ai recréé les éléments individuels de ceux-ci à partir de plâtre ou de fragments de bois ou d'autres choses... Je me suis donc retrouvé à couper, à modeler et à retranscrire, et ça ne ressemblait pas du tout à mon souvenir de la première guerre mondiale qui date de 1913...ça ne ressemblait pas à ce type de café dans Paris parce que, même si j'allais à Paris maintenant, je ne pourrai pas retrouver cela ; c'est déjà une pièce de musée. Je me suis donc dit à ce moment là : « Bon, zut... »*

*Sur une impulsion j'ai commencé à ajouter ma vieille chaussure, un moulage en plâtre d'un coq qui provient de mon passé de fermier, un morceau de plastique noir qu'ils ne devaient certainement pas posséder à Paris en 1913 et un morceau d'une caisse en contreplaqué sur laquelle figuraient*

---

<sup>104</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 207 à 228 de cet ouvrage ; pages dans lesquelles nous abordons très précisément de la manière de procéder du peintre italien, en cette phase préliminaire à la transposition picturale

<sup>105</sup> Voir fiche Segal N°39 page 694

*mes initiales...et voilà ! J'ai donc commencé avec Braque et l'odeur de Paris de 1913 [...] et très rapidement c'est devenu une histoire de mon propre passé prolétaire. »<sup>106</sup>*

Dans cette période extrêmement fructueuse de la recherche cubiste, les objets étaient donc tirés de l'environnement quotidien du peintre ou du milieu plus populaire des brasseries et cafés parisiens. « Ils étaient tous faits pour être touchés et utilisés, et pas seulement regardés [...] Dans leur exploration patiente de ces choses indéfiniment démontées et recomposées, les deux artistes cherchaient une traduction à la fois plus concise et plus synoptique que la vision oculaire »<sup>107</sup>. De fait, toute leur attention était alors portée sur une transposition du réel non tel que l'œil le voit mais bien plus comme l'esprit le pense. En cela, leur démarche picturale renouait avec une approche de la peinture comme « cosa mentale », mais tournant foncièrement le dos aux œuvres issues de la pensée figurative Renaissance, ils s'efforçaient d'introduire dans l'ordre de l'art figuratif une nouvelle donne : l'œuvre ne se voulait plus une représentation du monde visible, immédiatement reconnaissable selon les modalités du « Voir », mais un moyen de signifier la totalité de l'expérience du réel dont le « donné » est connaissable ou signifiable. Pour le dire plus lapidairement, les peintres cubistes tentaient d'asseoir un nouveau vocabulaire pictural en s'appuyant sur les données du signe plastique qui ne représentait pas mais signifiait... C'est ce que Daniel Kahnweiler, marchand et critique de Braque et Picasso, de 1910 à 1930, écrit : « Elle [la peinture] ne se justifie que si on la considère comme une création de signes (et non d'objets feints), comme une écriture. Jamais d'ailleurs la peinture n'a été autre chose qu'une écriture. Son évolution ne serait pas convenable autrement. Comment en effet expliquer que les hommes ont pu « voir » le monde extérieur de tant de façons différentes, si c'est ce monde extérieur qui se trouve « reproduit » dans les toiles des peintres ? Or ce n'est pas lui que ces peintres y ont inscrit, mais seulement des signes aptes à le figurer »<sup>108</sup>. Ou ailleurs encore : « Il ne faut pas oublier ce qui est absolument primordial à mon avis pour la compréhension du cubisme, et de ce qui, pour moi, est vraiment l'art moderne : le fait que la peinture est une écriture. La peinture est une écriture qui crée des signes. Une femme sur une toile n'est pas une femme ; ce sont des signes, c'est un ensemble de signes que je lis comme « femme » [...] La peinture, au fond, n'a jamais été un miroir du monde extérieur, elle n'a jamais non plus été semblable à la photographie ; elle a été une création de signes qui toujours étaient lus juste par les contemporains, après un certain apprentissage, toutefois. Or, les cubistes ont créé des signes

---

<sup>106</sup> Marla Price, *George Segal, Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 22

<sup>107</sup> Rubin William, *Picasso et braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, page 10

<sup>108</sup> Daniel Henry Kahnweiler, *Confession esthétique*, Paris, Gallimard NRF, 1963, p.122. Cité par E. H. Gombrich, « Voir la peinture, voir la nature » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24, Centre Pompidou, été 1988, p. 31

incontestablement nouveaux et c'est ce qui a fait la difficulté de lecture de leurs tableaux pendant si longtemps. »<sup>109</sup>.

Cependant, pour Ernst H. Gombrich il ne faut pas faire l'amalgame entre « lire des signes qui signifient » et « contempler une image » ; les deux modalités perceptives sont de nature différente et il faut nécessairement tenir compte de cette différence entre les fonctions contemplatives et les fonctions communicatives. De même il faut considérer que les deux participent de l'image picturale. Gombrich émet des doutes quant aux capacités de la sémiotique à résoudre les problèmes posés par la peinture et la vision qu'elle implique. Dans un premier temps, il rend compte des propos de Daniel Kahnweiler, lequel considérait que la peinture moderne « n'était qu'un système de signes et [qu'elle] n'avait jamais été rien d'autre »<sup>110</sup>. Puis, dans un second temps, se positionnant par rapport à Nelson Goodman<sup>111</sup>, il considère que s'il existe une quantité importante de catégorie d'images qui sont, en effet, conçues comme des signes (Affiches, Bandes dessinées, réclames...) bien d'autres ne le sont pas. De plus, nous dit le spécialiste de l'iconographie du XXème siècle, « quand nous regardons le monde extérieur, nous examinons les objets que nous voyons pour juger de l'effet qu'ils peuvent avoir sur nous ou que nous pouvons avoir sur eux »<sup>112</sup>. Il en vient à développer une argumentation qui tend à rendre compte du fait qu'effectivement tout objet du monde réel est doué « d'accordance »<sup>113</sup>, c'est-à-dire « qu'il nous accorde des occasions ou des possibilités d'action, de soumission à notre imagination »<sup>114</sup>. Considérant que « nous examinons les signes plutôt pour le message qu'ils ont à nous transmettre que pour le soumettre à l'imagination »<sup>115</sup>, il en vient à parler de l'acte de perception visuelle et de ce que celui-ci implique en termes de processus d'orientation ; processus qu'il définit comme « la connaissance de notre position en relation avec ce que nous voyons en dehors de nous »<sup>116</sup>. D'autre part, il considère que, d'un point de vue de la perception, nous faisons jouer constamment dans le rapport que nous entretenons avec le monde extérieur, nos capacités proprioceptives ; cela afin de découvrir ou d'exploiter pour

---

<sup>109</sup> Daniel Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres* Paris, Gallimard, 1965 ; Rééd. 1982, pp 86-87

<sup>110</sup> Ernst. H. Gombrich, « Voir la peinture, voir la nature » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24, Centre Pompidou, été 1988, p. 31

<sup>111</sup> Nelson Goodman, *Langage de l'art*, Paris, Ed. Chambon, Hachette littérature, 1990

<sup>112</sup> E. H. Gombrich, Op Cit. p. 33

<sup>113</sup> Remarque : Gombrich emploie ce néologisme « Accordance » en référence au terme utilisé par J.J. Gilson : « Affordance » in « *Théorie de l'affordance* », 1977. James J. Gilson, *Approche écologique de la perception visuelle*, Boston, Houghton Mifflin, 1979. Lea, 1986

<sup>114</sup> E. H. Gombrich, Op Cit. , p. 32

<sup>115</sup> Ibid , p. 33

<sup>116</sup> E. H. Gombrich, « Voir la peinture, voir la nature » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24, Centre Pompidou, été 1988, p. 41

chaque occurrence réelle « ses accordances, ses possibilités inattendues ». Nous le faisons en nous « emparant d'une sorte d'analogie qui [nous] permet de traiter un objet comme s'il était autre chose [...] La transformation choisie dépend non pas tellement des caractéristiques de l'objet que des forces psychologiques qui s'exercent à un moment donné. »<sup>117</sup> Gombrich fait allusion aux fonctions imageantes de la perception, nous amenant à reconsidérer un objet de vision selon des modalités perceptives qui engagent un rapport d'analogie figurale... Ainsi y a-t-il, pour l'historien de l'art, des raisons de penser que, quelle que soit l'information visuelle, le principe qu'elle n'est qu'un signe vole en éclat parce que cela ne prend pas en compte le processus de proprioception et nos capacités à faire jouer notre imagination selon des rapports d'analogie entre différentes entités formelles appréhendées visuellement : « c'est ce fait d'importance vitale, le fait qu'il y a une corrélation implicite entre l'image et le spectateur, qui présente l'obstacle principal à l'application de la sémiotique à la peinture et qui nous ramène à l'ancienne théorie de la Mimèse, l'imitation de la nature »<sup>118</sup>.

De notre point de vue, l'argument que met en avant Gombrich est sans aucun doute recevable. Cependant nous ne nous accorderons pas à penser avec lui d'une façon aussi tranchée. Le tableau, en tant qu'artefact pictural nous semble générer d'un point de vue de la perception visuelle, des processus mentaux visant tout à la fois l'œuvre en ses qualités de signes et en sa modalité de représentation imagée. Nous considérons, comme Gombrich, qu'il ne faut pas réduire le champ de l'image (ou de l'objet) à un entrelacs de signes, qu'il faut en effet tenir compte des données proprioceptives et de la capacité à se saisir de l'image peinte selon les

---

<sup>117</sup> E. H. Gombrich, Op Cit. pp 32-33.

Remarque : Ernest H Gombrich fait allusion, dans ses propos non de tout le monde mais essentiellement de l'enfant et de l'artiste, qui d'évidence conservent intacte leur capacité d'imagination et d'appropriation du monde par le « jeu ».

<sup>118</sup> E. H. Gombrich, Op cit. , p 36

Remarque : Pour plus de clarté, nous faisons figurer ci-après quelques définitions susceptibles de favoriser une meilleure compréhension des terminologies pour le moins spécifiques que nous employons, du fait même qu'elles sont utilisées par l'historien de l'art Ernst H. Gombrich.

- *Image* : nous conviendrons, dans le cas présent, qu'une image est une représentation concrète et sensible d'un objet réel référent, présent ou absent du point de vue perceptif et « qui entretient un lien tel avec son référent qu'elle peut être tenue pour son représentant et permet donc de reconnaître, de connaître ou de penser le premier » (Jean Jacques Wunenburger. *Philosophie des images*, PUF, 1997, p 3). Nous considérerons aussi qu'elle constitue une catégorie de signe à mi-chemin entre les indices et les symboles et se définit d'abord par l'idée de ressemblance, d'imitation du réel.

- *Indice* : signe qui entretient avec les objets référents un rapport existentiel qui peut être de contiguïté temporelle, spatiale ou de causalité : la touche de peinture, le trait est l'indice de l'action du peintre.

- *Symbole* : signe arbitraire qui peut ne pas avoir de rapport avec la chose désignée (tels par exemple, les symboles mathématiques de l'addition, de la soustraction, de la division ou de la multiplication...

Précisons que Gombrich met en opposition « l'Image » et « le signe », ce dernier étant entendu comme l'ensemble des indices et des symboles ayant une configuration stable et dont le rôle est de signifier un référent réel, non de renvoyer par analogies formelles et imitation du monde visible.



rapports analogiques. Mais nous doutons de l'importance quasi exclusive que l'historien de l'art semble donner à la théorie de la Mimèse. Certes, lire les signes qui signifie « Grue » n'équivaut pas à « contempler cette image »<sup>119</sup> mais on est en droit de supposer l'existence d'artefacts picturaux renvoyant, à des degrés variables, tout à la fois au signe en tant que « configuration stable dont le rôle pragmatique est de permettre des anticipations, des rappels ou des substitutions à partir de situations »<sup>120</sup> et à l'image définie d'abord par l'idée de ressemblance et d'imitation du réel... L'un ne nous semble pas incompatible avec l'autre, d'autant que nombre de peintures modernes, telles les œuvres cubistes, nous paraît rendre compte de cette double fonction sémiotique et imageante; fonction sémiotique puisque l'artefact artistique renvoie au signe en tant « qu'imposition d'une forme [...] à une substance »<sup>121</sup> et fonction imageante en ce qu'il se constitue en une information visuelle relative à la perception intellectuelle et sensorielle, d'un référent réel « re-présenté ».

La démarche créative de Pablo Picasso, nous semble suggérer cela. Comme l'indique William Rubin, la représentation figurale, chez ce cubiste, n'était pas seulement un choix, c'était une obsession : « placé devant une trace, un pâtre, une tache de couleur, un effet de matière ou de relief, Picasso cherchait instinctivement à en faire un personnage ou un objet »<sup>122</sup>. Les analogies morphologiques attisaient donc très fortement l'imagination picturale du maître espagnol qui, alors, jouant sur les correspondances entre les formes et sur les ambiguïtés physionomiques des objets, parvenait inmanquablement à produire un nouveau motif, toujours enclin à la figuration... Et celui-ci relevait tout à la fois du signe et de l'image dans la mesure où il était le produit d'une pure création intellectuelle et nourrissait des rapports d'analogie avec les objets de la réalité. Françoise Gilot nous rapporte les propos de l'artiste : « Je pars d'une tête et je la transforme en œuf ou je pars d'un œuf et j'en fais une tête [...] Je reste toujours à mi-chemin [...] ce qui m'intéresse (précise-t-il) c'est de créer ce qu'on pourrait appeler des rapports de grand écart. »<sup>123</sup>. Et Françoise Gilot de rajouter qu'il faut entendre par « œuf » : « la forme ovale ». Ainsi Picasso, nous dit-elle, est « toujours à mi- chemin entre tête et forme ovale, entre bouteille et cylindre. »

Si cela est vérifiable dans ses peintures, cela l'est aussi dans sa sculpture et les paroles de Picasso, encore une fois, ne font qu'en apporter une confirmation : « Moi je pars du panier et j'arrive à la cage thoracique, je passe de la métaphore à la réalité », dit-il au sujet de la manière avec

---

<sup>119</sup> E. H. Gombrich, *Op Cit.*, p 34

<sup>120</sup> Groupe U, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Ed. Seuil, 1992. p 81

<sup>121</sup> Ibidem

<sup>122</sup> Rubin William, *Picasso et braque, l'invention du cubisme*, Paris, Flammarion, 1990, page 19

<sup>123</sup> Françoise Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965 p 53, repris in Pierre Daix, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, Seuil, 1982, p 309

laquelle il réalise la « Petite fille sautant à la corde »<sup>124</sup> de 1950, je rends cette réalité tangible, en usant ainsi de la métaphore. Et le symbole a beau être connu, je m'en sers aussi dépenaillé soit-il, d'une manière si inattendue que j'éveille une nouvelle émotion dans l'esprit du spectateur »<sup>125</sup>

Cet état de fait nous paraît crucial à la compréhension de l'œuvre cubiste et plus précisément à son évolution vers des modalités tridimensionnelles<sup>126</sup> : le motif est toujours dans un « entre-deux », relevant simultanément d'une pure invention, sorte de signe arbitraire qui peut ne pas avoir de rapport avec la chose désignée ou que « nous consultons pour le message [qu'il a] à nous transmettre »<sup>127</sup>. De même, il est un élément figural renvoyant par analogie à l'image plus ou moins reconnaissable d'un objet réel... Comme l'écrit Gombrich : « même lorsque l'imagination se déchaîne, elle s'accroche tout de même à une analogie, une accordance »<sup>128</sup>. C'est ce que nous avons entrevu lorsque, succinctement, nous analysions « La guitare »<sup>129</sup> en carton de 1912 : cette toute première réalisation sculpturale de forme ouverte s'articule autour de pleins et de vides, de plans opaques et transparents, d'éléments plastiques autonomes jouant sur la réversibilité des reliefs concaves et convexes. C'est le cas, par exemple, du cylindre en saillie sur le support qui constitue, pour le spectateur, le moyen de saisir la forme suggestive d'une rosace ; cette dernière n'étant en somme qu'une réalité imaginaire induite par le rapport analogique entre le cylindre creux dont on voit la section de face et l'idée de l'ouverture circulaire sur la table d'une caisse de guitare. Là encore la visée métaphorique joue pleinement : ce cylindre, élément de structure débordant dans l'espace réel, mue en une réalité matérielle d'objet concret s'affirmant comme signe plastique autonome au sein de l'assemblage. Mais en même temps, il inscrit frontalement un « vide » de forme circulaire qui signifie la rosace de la guitare. C'est aussi ce que nous retrouvons sur les versions N°2 et N°3 de « La guitare »<sup>130</sup> réalisées elles aussi en fin 1912. Nous considérerons donc que ce type d'œuvres, pures créations affirmant leur corporéité matérielle, sont de véritables « objets-signes » mais, cependant, du fait qu'elles

---

<sup>124</sup> Voir fiche Picasso N° 20 page 728

<sup>125</sup> Picasso in : Françoise Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965 cité par Werner Spiess, *Picasso Sculpteur*, Catalogue exposition, Paris, Centre Pompidou, 2000, p 48

<sup>126</sup> Remarque : Nous rappelons à notre lecteur le fait qu'après avoir remis en cause « la surface close du tableau en tant qu'espace d'illusion, il importait à Picasso de la dépasser aussi dans sa matérialité. » Werner Spiess, *Picasso Sculpteur*, Catalogue raisonné. Collaboration Christine Piot, Paris, Centre Pompidou, 2000, p 81

<sup>127</sup> Ernst. H. Gombrich, « Voir la peinture, voir la nature » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24, Centre Pompidou, été 1988, p. 33

<sup>128</sup> Ernst. H. Gombrich, Op Cit, p. 34

<sup>129</sup> Voir fiche Picasso N° 14 page 709

<sup>130</sup> Voir fiche Picasso N°14 page 709

consistent en un artefact dont les constituants plastiques entretiennent quelques analogies formelles, structurelles ou sémantiques avec un objet réel référent, elles attisent l'imagination du spectateur et lui imposent d'y voir la figure suggérée d'un objet partiellement reconnaissable... Bref nous percevons aussi les signes plastiques dont est constituée l'œuvre comme des éléments figuraux suggérant l'idée d'un objet connu, évoquant l'image d'une réalité concrète: la guitare. Ainsi, en est-il d'un nouvel artefact artistique qui se révèle simultanément un objet tridimensionnel doué de fonctions communicative (signes) et imitative (image) se déployant dans l'espace réel où nous nous trouvons. Nous nommerons ce type « d'objet-signe », qui réfère à l'univers pictural tout en affirmant une dimension sculpturale, un « Signum ». Ce terme, auquel Ernst H. Gombrich fait très discrètement allusion dans son texte « *Voir la peinture, voir la nature* »<sup>131</sup> nous semble parfaitement correspondre à ce genre d'objet pictural réel que sont, entre autres, les constructions murales polychromes des peintres cubistes, notamment de Picasso : les reliefs colorés comme « *Verre, journal et dé* » de 1914 et les assemblages muraux peints tel « *Mandoline et clarinette* »<sup>132</sup> de 1913.

Nous empruntons au Latin ce terme « Signum »<sup>133</sup> parce qu'il renvoie étymologiquement tout autant à l'idée de trace, d'indice (donc de signe) qu'à celle de statue ou de figure (portrait) issue d'un travail de sculpture ou de peinture. Il implique non seulement qu'on puisse tenir compte des caractéristiques tridimensionnelles de l'artefact plastique mais aussi, qu'on le considérât comme relevant de l'univers pictural.

La version N° 2 de « *La guitare* » en carton de décembre 1912 : « *Construction : guitare* »<sup>134</sup> qui présente un traitement pictural succinct est à notre avis le premier « Sigmun » de l'histoire de l'art moderne : il est à la fois un relief construit relevant de modalités sculpturales et affirme des partis pris chromatiques, figuraux (signe et image) et structuraux (frontalité des plans) qui renvoient à la peinture.

Analysons cet objet pictural réel : si nous ne prêtons pas cas au titre que lui a donné son auteur, nous sommes conduits à découvrir un assemblage qui, par certains côtés, s'affirme comme signe plastique non illusionniste, de pure invention. Mais, en même temps, il présente une configuration générale suggérant les allures d'un instrument de musique bien connu: la guitare. Les formes découpées de ses plans agencés de biais, en profondeur, nous évoquent la caisse de résonance. L'inscription d'un vide circulaire référant à la rosace ainsi que la partie relativement longitudinale formant le manche de l'instrument convoque dans notre esprit l'image familière d'une guitare.

---

<sup>131</sup> Ernst. H. Gombrich, « *Voir la peinture, voir la nature* » In *Art de voir, Art de décrire II*, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24, Centre Pompidou, été 1988, pp 30-31

<sup>132</sup> Voir fiches Picasso N° 17 et 22 pages 712 et 756

<sup>133</sup> Remarque : Cette terminologie renvoie tant à l'idée de trace, d'empreinte, d'indice qu'à celle de statue, figure (effectuée par le travail artistique) ou encore d'image, de portrait : « idd signum amphitruons non erit » (P 1440. Ref : P1 Amp. 145) mais aussi « signum pictum » ( Ref : P1 Merc. 315) .

<sup>134</sup> Voir fiche Picasso N°11 page 755

Toutefois, si nous ne prêtons pas cas au titre, il n'est pas si évident que cette œuvre évoque de prime abord, et exclusivement, cet instrument à cordes grattées. En effet, on est amené à voir quatre brins de corde tendue (et non six) dont la disposition spatiale ne correspond nullement à la connaissance que nous avons de l'objet « Guitare ». Nous pouvons penser à bien d'autres instruments de musique, voire à un artefact composite, à la fois harpe à clé, cithares, psaltérion, violon ou autre... Seul le titre fortement inducteur nous renvoie irrémédiablement à l'image de la guitare... Bref, il ne s'agit nullement d'une guitare telle qu'on la sait être, mais bien d'avantage du fruit de la création de Picasso, c'est-à-dire d'une invention plastique tridimensionnelle signifiant l'idée d'une guitare singulière totalement issue de son imagination. Malgré tout, nous constatons que l'auteur a volontairement fait usage de quelques détails saillants, de quelques analogies formelles qui conduisent le spectateur à référer à l'image même de la guitare, c'est-à-dire à son apparence connue, ou partiellement reconnaissable. « Mes sculptures », dit Picasso, « sont des métaphores plastiques. C'est le même principe qui vaut pour mes peintures. Je vous ai dit qu'un tableau ne devait pas être un trompe-l'œil mais un trompe l'esprit. Il en est de même pour la sculpture »<sup>135</sup>. Cette œuvre, donc, implique une perception immédiate et orientée vers une « vision directe », stimulant notre imagination tout autant que convoquant nos capacités proprioceptives. S'affirmant comme un objet en trois dimensions pourvu d'une capacité à signifier, il est donc un « Sigmun » qui ne peut être déterminé qu'en tant qu'il relève du volume et de l'image peinte : corps concret se déployant dans l'espace, signifiant l'objet réel auquel il réfère tant par les signes plastiques qui le constituent que par les ressemblances partielles, les analogies formelles qui y sont manifestes. Dans l'immanence de l'acte de perception, il induit une vision plus naturelle sollicitant les fonctions contemplatives (relatives à la reconnaissance des analogies formelles renvoyant à « l'image de »), les fonctions communicatives (relatives aux « signes qui signifient ») et la prise en compte de la réalité tridimensionnelle de l'objet concret et « palpable ».

Prenons un autre exemple : le relief polychrome intitulé « Le violon »<sup>136</sup> que Picasso construisit en 1915. Cet assemblage de tôle est sans aucun doute l'une des pièces tridimensionnelles où l'influence du papier collé est la plus démonstrative. Il consiste en un artefact polychrome à mi-chemin entre le signe et la figure, entre l'objet concret et sa formulation abstraite. Il s'agit d'une construction de différents plans frontaux colorés qui s'imbriquent, se chevauchent, s'interposent pour rompre spectaculairement avec la fonction imitative de la sculpture. Là, de toute évidence, la prévalence du signe plastique sur l'image est manifeste : il y a effectivement peu d'indices, sinon la physionomie générale de l'objet, qui soient susceptibles de convoquer, dans l'esprit du spectateur, l'image d'un violon. Nous sommes en présence d'une pure invention, d'un artefact totalement issu de l'imagination de Picasso qui s'affirme véritablement (et de façon beaucoup plus marquée que dans « La guitare N°2 » de 1912) comme une création autonome n'ayant

---

<sup>135</sup> Picasso cité par Françoise Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965, p 293

<sup>136</sup> Voir fiche Picasso N°15 page 710



quasiment plus rien à voir avec l'image qu'on peut se faire d'un violon. Seul le titre nous amène à y chercher, en vain, des indices et des analogies susceptibles de s'y rapporter. Pour le dire autrement, ce « Sigmund » sollicite davantage, pour le spectateur, ses capacités à interpréter des signes plastiques comme signifiant l'idée d'un violon, plutôt qu'à déduire des informations visuelles captées une quelconque ressemblance à l'image communément admise du violon.

De même, la construction « Bouteille de Bass, verre et journal »<sup>137</sup> de 1914 nous paraît relever de ce type d'objet pictural réel. Là encore, il est difficile d'y déceler des éléments figuratifs qui participent d'une analogie formelle flagrante avec le référent auquel elle se rapporte. Réalisée à partir d'une boîte de lait en poudre travaillée de telle sorte à former une structure métallique ouverte, elle se développe dans l'espace en une succession de volumes alternant des plans transparents et des faces opaques recouvertes de peinture à l'huile et de sable. Le fer blanc, ainsi travaillé par découpage et pliage successifs, est assimilable à une feuille de papier qui se développerait dans l'entour réel en un jeu de pleins et de vides; jeu qui constitue le moyen de saisir directement le déploiement formel des objets signifiés selon des points de vue multiples : vu d'en haut ou d'en bas, de profil, de l'extérieur et de l'intérieur à la fois. Cette agencement structurel des plans développés dans l'espace réel est fortement appuyé par un traitement chromatique et graphique des plus suggestifs, rendant opérant sur toutes les surfaces de l'artefact tridimensionnel, des signes plastiques renvoyant aux « fait » pictural. Elle entretient un dialogue permanent entre la peinture et la sculpture ; dialogue qui tendra à se perpétuer tout au long de la carrière de Picasso et aboutira, dans les années soixante, aux surprenantes variations consacrées au chef d'œuvre d'Edouard Manet : « Le déjeuner sur l'herbe »<sup>138</sup>.

Il y a, dans l'œuvre de Pablo Picasso, bien d'autres objets picturaux réels sur lesquels nous souhaitons nous arrêter mais nous ne le ferons pas tout de suite parce que leur analyse nous amènerait sur des problématiques qui n'incombent pas à notre propos actuel. Nous laissons donc en suspens l'étude critique de pièces telles les bas-reliefs polychromes et autres constructions tridimensionnelles. Des productions plastiques comme « Verre, pipe, as de trèfle et dé », « Verre, journal et dé » et « Le verre d'absinthe », toutes réalisées durant l'année 1914, ou encore « Mandoline et clarinette » de 1913, occuperont notre réflexion ultérieurement, lorsque nous en viendrons à questionner les modalités chromatiques et les incidences lumineuses qui opèrent au sein du « Signum », c'est-à-dire de cet objet pictural réel tel que nous venons de le décrire au travers des productions du maître cubiste espagnol.

Précisons pour terminer, que bien d'autres artistes, par la suite, réaliseront ce type d'œuvres. Nous nommerons par exemple Henri Laurens qui créera

---

<sup>137</sup> Voir fiche Picasso N°18 page 723

<sup>138</sup> Voir fiche Picasso N°19 page 727

la « Petite tête » en 1915 ou la « Bouteille et verre »<sup>139</sup> en 1918 toutes deux appartenant aux collections du musée d'art moderne du centre Pompidou. De même devons-nous citer Vladimir Baranoff-Rossiné et sa « Symphonie N°1 »<sup>140</sup> de 1913 ou encore Alexander Archipenko dont le « Carrousel Pierrot » ou « Medrano II »<sup>141</sup> de 1913-1914 sont de singuliers objets picturaux réels relevant des modalités d'existence du « Signum ». Nous aurons dans notre prochaine partie, l'occasion de revenir sur l'ensemble de ces œuvres ainsi que sur les reliefs-sculptures d'Ivan Puni<sup>142</sup> qui ont pu intriguer George Segal<sup>143</sup> durant les années 1980-1990. Bien évidemment, les œuvres telles les « Cézanne's still life », la « Morandi still life » ou plus encore la série des néo-reliefs cubistes du sculpteur de South Brunswick, participent de ce type même d'objet pictural réel et nous y reviendrons très bientôt...

Concluons notre chapitre en signalant que l'espace réel qui opère autour du « Signum » ne se contente plus d'être la négation de la forme de l'objet signifié. Bien au contraire, il participe de ce dernier : l'artefact construit et l'entour réel s'interpénètrent, ils « font corps », pourrait-on dire... sorte « d'objet-signe » tridimensionnel, le « Signum » se déploie dans l'espace réel d'une façon moins spectaculaire que l'Objicio mais cependant il conduit le regardeur à reconsidérer l'entour de l'œuvre comme un constituant plastique. Il l'oblige à tenir compte non seulement de ce qui est à voir mais aussi de son propre positionnement dans l'espace de monstration... bref, il implique non seulement de « Voir quoi » mais aussi de « Voir où » et de « Voir d'où ».

Au de-là de cette nouvelle appellation et de ce qu'elle engage en terme de caractérisation d'un type particulier d'objet pictural réel, nous retiendrons de cette réflexion le fait que Braque accordait moins d'importance à la physionomie de ses motifs que son compagnon de cordée. Il se concentrait bien plus sur les espaces opérant entre les figures. Il accordait plus d'importance aux liaisons entre les choses, portant son intérêt sur l'entour des éléments formels plutôt que sur les choses elles-mêmes. Il s'intéressait moins à la figure représentée qu'à son rapport intrinsèque à l'ensemble de la composition. Braque, en somme, à l'instar de Cézanne, était attentif à la manière avec laquelle les formes se déployaient sur la surface picturale. Se souciant particulièrement de la continuité de l'espace autour de la figure, Braque travaillait par réduction du motif en un signe facilement absorbable dans la trame du tableau. Cela met en exergue l'importance qu'il attribuait à la surface du tableau et montre combien il était attaché à la réalisation d'un

---

<sup>139</sup> Voir fiche Documents divers N° 35 page 744

<sup>140</sup> Voir fiche Documents divers N° 41 page 742

<sup>141</sup> Voir fiche Documents divers N° 42 page 743

<sup>142</sup> Voir fiche Documents divers N° 41 page 742

<sup>143</sup> Remarque : il le déclare lui-même à Marla Price. In Marla Price, *George Segal, Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Modern Art Museum, 1990, p 25

artefact intrinsèquement lié à la « peinture-peinture ». A l'inverse, l'esprit de Picasso, moins enclin à la généralisation, restait « rivé à la chose même, dont les particularités lui étaient précisément une source de stimulation »<sup>144</sup>. Chez lui, les inventions formelles découlaient davantage de la physionomie de l'objet. Il accordait donc moins d'importance que Braque à la continuité de l'espace autour du motif... C'est précisément à ce constat que parvient Edward Fry, allant jusqu'à assimiler l'échange entre les deux peintres à « Rien moins que l'affrontement des principes de réduction et d'invention »<sup>145</sup>.

De fait, il n'est pas surprenant, à l'éclairage d'une telle analyse, que les innovations du peintre français mirent en avant des particularités incombant à la surface peinte. Il n'est pas étonnant non plus que le sablage, l'adjonction de sciures, les lettres au pochoir, le fac-similé de bois nervuré ou le papier collé furent des innovations introduites par Braque. De même il ne nous surprend pas que le collage, en sa dimension de perversion et d'intégration de matériaux épais rompant la continuité de l'épiderme pictural ainsi que l'assemblage tridimensionnel polychrome se déployant en dehors de la surface peinte, fussent davantage le fait du peintre espagnol... Si les deux maîtres cubistes ont cherché à remettre en cause la tradition picturale établie, la visée de l'un était toute dirigée vers les enjeux de la surface picturale et de sa réalité bidimensionnelle d'objet plan alors que l'autre œuvrait à élargir le champ du pictural à l'espace de la sculpture.

Mais surtout, pour Braque, l'activité sculpturale n'était qu'un moyen subsidiaire de créer des « modèles » à partir de quoi il pouvait étudier les compénérations Lumière/Volume/Couleur ; en somme, un moyen d'observer l'espace réel autour des volumes (ou objets) construits pour ensuite retranscrire dans la toile plane leur interrelation. En ce sens, il y a une similitude entre l'usage que fait Braque de ses reliefs éphémères en papier et les « objets-modèles » de Morandi...

En résumé, la sculpture n'est pour Braque qu'une activité lui permettant de produire un « milieu » à observer et à transposer dans l'univers pictural. Comme il le dira lui-même : « J'ai fait entrer la sculpture dans la toile »<sup>146</sup> mais ce qui sera transcrit en termes de peinture ne sera plus exactement de l'ordre de la représentation imagée (La ressemblance) mais de celui du signe (indice formel signifiant).

Chez Picasso, la relation sculpture/peinture est inversée : il fait saillir du plan du tableau, il fait se déployer vers l'en-face la figure peinte de sorte qu'elle se fasse volume sculptural... C'est ce que le maître cubiste espagnol sous-entendait dans ses propos adressés à Julio Gonzales en 1931 : « Ces peintures [cubistes], il suffirait de les découler (Les couleurs n'étant somme toute que des indications de perspectives différentes, des plans inclinés d'un côté à l'autre) puis les assembler selon les indications données par la

---

<sup>144</sup> Rubin William, *Picasso et braque, l'invention du cubisme*, Paris, Ed. Flammarion, 1990, page 20

<sup>145</sup> Edward Fry, « Braque, le cubisme et la tradition française », « *Braque et les papiers collés* », op cit. p 26-36

<sup>146</sup> Jean Paulhan, *Braque, le patron*, [1945, 1952] Paris, Reed. Gallimard, 1987, p 37

couleur, pour se trouver en présence d'une sculpture. »<sup>147</sup> Mais là encore, il s'agit d'un nouvel artefact plastique qui résulte d'une pensée figurative ne renvoyant plus à la tradition Renaissance et à la mimesis. Ses caractéristiques chromatique et tridimensionnelle en font un « Signum », un « objet-signe » qui ne se définit plus par l'idée de ressemblance formelle à la réalité mais s'affirme en premier lieu comme pure création plastique polychrome se déployant dans l'espace réel.

---

<sup>147</sup> Werner Spies, *Picasso sculpteur*, catalogue raisonné des sculptures, Collaboration Christine Piot, Centre Pompidou, Musée d'Art Moderne, Paris, 2000, p 81



## **LIVRE 3**

### **PARTIE III**

# **LES MODALITES DE MISE EN ŒUVRE DE L'ENTOUR ET L'EMERGENCE DE L'OBJET PICTURAL REEL.**

**Les dimensions esthétiques de l'objet  
pictural réel.**

- **L'approche chromatique et l'efficience lumineuse.**
- **Conclusion.**
- **Annexes, chronologie, bibliographie, index .**

### 3- L'approche chromatique et l'efficienne lumineuse.

*« Parmi les caractères les plus importants de la couleur dans la nature, il faut ranger la dégradation pour ainsi dire infinie qui l'accompagne toujours. Il est impossible d'échapper aux changements délicats que subit la couleur de tous les objets de la nature suivant la manière dont la lumière vient les frapper. »<sup>1</sup>*

ODGEN ROOD.

Nous débutons ainsi notre réflexion consacrée à l'approche lumino-chromatique de l'objet pictural réel en empruntant à Odgen Rood ces quelques mots parce qu'ils laissent présager des difficultés que nous allons rencontrer tout au long de ce chapitre si nous ne tenons pas compte de la nature hybride et complexe de notre objet d'étude. En effet, porter une réflexion sur les modalités chromatiques d'un tel artefact artistique nécessite que l'on prenne en considération sa double nature d'objet concret, physiquement appréhendable dans le proche environnement réel et d'image peinte représentant un espace illusionniste... Avant même d'engager notre réflexion sur les voix d'un questionnement visant les problématiques et les enjeux inhérents à la couleur et à la lumière, nous souhaitons émettre trois remarques.

---

<sup>1</sup> Ogden ROOD, Cité par Zuppiroli et Bussac, *Traité des couleurs*. Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001 p 237

Remarque : Les propos d'Ogden Rood, physicien à l'université de Colombia (New York), sont tirés de son ouvrage *Modern Chromatics*, dans lequel il fait la synthèse des théories de Young, Maxwell et Helmholtz en matière de couleur et phénomènes chromatiques. Cette étude fut publiée pour la première fois en 1879 puis traduite en français deux ans plus tard sous le titre de *Théorie scientifique des couleurs*. (Paris, Bibliothèque scientifique internationale, Ed. Germer Baillère.1881). Au même titre que les écrits de Charles Blanc regroupés sous le titre de *« Grammaire des arts et du dessin »* (édité en 1867, 4<sup>ème</sup> édition chez Renouart, Paris, 1881) Les travaux scientifiques de Rood furent certainement d'un grand intérêt pour le peintre Georges Seurat. Ce dernier mit en pratique une part essentielle de ces synthèses théoriques. En effet, le peintre néo-impressionniste qui connaissait les livres des physiciens et des savants tels Newton, Maxwell, Helmholtz, Rood et Chevreul, en vint à développer une approche picturale systématique, nourrie par cette science de la couleur ; science qui faisait la part belle à la division du ton et au mélange optique des couleurs ordonnées sur la surface par petites touches ou points juxtaposés. En terme de pratique picturale, il fit sienne la loi du contraste simultané des couleurs établie par Michel Eugène Chevreul.

Premièrement, nous devons toujours nous souvenir que l'objet pictural réel est pourvu d'un épiderme chromatique et plastique par lequel il agit sur le regard, en instaurant inexorablement une relation intrinsèque avec l'entour. Mais cependant, nous devons aussitôt nous rappeler que l'entour est tout à la fois une part de l'espace réel dans lequel le spectateur évolue et le « lieu » de l'illusion figurale, c'est-à-dire l'espace représenté uniquement par les moyens de la peinture. Autrement dit, l'objet pictural réel, en tant qu'il accueille l'image figurative, induit un espace de représentation bidimensionnel inhérent à la surface peinte et œuvre simultanément, en sa qualité de configuration volumique concrète, à rendre efficiente pour le spectateur, sa relation à l'espace réel. C'est par cela qu'il se dévoile à la perception comme un objet ambigu où interfèrent les jeux complexes de la lumière incidente et de la lumière représentée, de la couleur en tant que matière ou ton local et de la couleur comme phénomène lumineux.

Nous devons donc toujours tenir compte de cela pour ne pas perdre de vue qu'un tel objet, s'il induit une vision « de seconde main » en se donnant au regard en tant qu'image figurant un monde « comme-si », implique aussi foncièrement de la part du regardeur une perception en « vision directe » par laquelle il est appréhendé comme « corps » ou « milieu » réel... Il est donc, au même titre que tous les autres objets du monde visible, un artefact soumis au flux de la lumière incidente (naturelle ou artificielle), entretenant avec elle et l'espace alentour des rapports privilégiés, notamment en ce qui concerne le phénomène chromatique : dégradation de la couleur locale de l'objet sous l'action solaire et ses reflets, émergence et diffusion des couleurs complémentaires dans les ombres portées, interactions entre chaque surface contiguë ou entre les diverses masses colorées situées dans l'entour... Parce qu'il impose à l'observateur sa « double réalité [...] d'objet physique que nos yeux peuvent voir comme tel [...] mais [qui] peut évoquer des objets tout autres – des gens, des bateaux, des bâtiments – situés dans un espace différent et même un temps différent »<sup>2</sup>, il nous apparaît comme une évidence qu'un tel artefact pictural conduit le spectateur à prendre conscience du fait même qu'il « est impossible d'échapper aux changements délicats que subit la couleur de tous les objets de la nature suivant la manière dont la lumière vient les frapper ».

Deuxièmement, nous considérerons qu'en tant qu'il est un artefact issu de la pratique picturale, il rend saillant à l'esprit des phénomènes lumineux relevant tout autant de la qualité du traitement chromatique octroyé par le peintre que de l'éclairage direct auquel il est soumis : sa configuration volumique d'objet réel, la prégnance de ses matières tangibles et ses couleurs soumises aux flux d'une source de lumière incidente viennent affirmer sa présence physique tout autant qu'elles restituent l'illusion d'un espace représenté. Il en vient

---

<sup>2</sup> Richard L. Gregory, *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*. 5<sup>ème</sup> édition anglaise, Traduction Mattheews-Hambrouck et thines, Londres, de boeck Université, 2000, p 226-227.

ainsi à nourrir des paradoxes inhérents à sa complexité, tel celui de rendre opérant au sein d'un même « milieu », d'une même configuration matérielle, la lumière incidente, la lumière représentée<sup>3</sup> ou encore, pour les productions de George Segal, un éclairage réel incorporé à l'œuvre que nous nommerons lumière contingente. De fait, ce type d'artefact implique-t-il le phénomène « couleur » selon des modalités qui peuvent renvoyer tout autant aux synthèses soustractive et additive. En d'autres termes, il est pourvu d'une picturalité qui implique simultanément la couleur-matière ou couleur-pigment et la couleur-lumière.

Troisièmement, l'objet pictural réel s'affirme comme le fruit patenté d'un labeur artistique intentionnel, d'une action toute entière orientée vers des finalités d'ordre artistique et esthétique. Issu de la progression anaphorique, il est le produit d'une transcription plastique opérée par un individu... en somme, une interprétation toute singulière d'une vision du monde. Nous retrouvons ici l'un de nos postulats de départ selon lequel « à la physique des événements du monde réel observés par l'artiste ou le spectateur, correspondrait une physiologie de notre appareil de vision, et à celle-ci une psychologie de la traduction »<sup>4</sup>. L'œuvre ainsi déterminée se donne donc comme une arborescence identitaire complexe qui relève d'un « fait intentionnel » (celui d'une volonté artistique). Cependant, elle s'affirme aussi comme un « fait attentionnel »<sup>5</sup> puisqu'elle est destinée au regard du spectateur et vouée ipso facto à la conduite esthétique que ce dernier, dès lors, engagera à son égard. Par conséquent, il nous semble important de signaler que la réception et l'interprétation de l'objet pictural réel par le public dépendra des moyens mis en œuvre et des conditions matérielles dont est pourvu le lieu de monstration. Rappelons par ailleurs que l'artefact artistique n'étant que très rarement une œuvre « in situ », il est souvent soumis à des conditions d'éclairage et de dispositions spatiales qui ne correspondent pas à celles qui servirent à la réalisation de l'œuvre,

---

<sup>3</sup> Remarque : Rappelons à notre lecteur ce que nous entendons par lumière incidente et lumière représentée. Nous considérons que la « lumière incidente » est induite par le flux lumineux qui provient de la source solaire (donc d'un éclairage naturel) ou du dispositif d'éclairage artificiel du lieu d'exposition : spots directionnels, néons ou autres ampoules électriques...

La « lumière représentée », quant à elle, est produite au sein de l'image picturale par les moyens du peintre et se veut l'évocation d'une source lumineuse (ou de son effet) figurée dans l'espace de la toile en termes de représentation, de suggestion ou de signe.

La « lumière contingente » est le fruit d'une incorporation dans l'œuvre d'une source de lumière réelle faisant appel à des moyens modernes d'éclairage électrique. Elle est donc partie prenante dans l'artefact artistique en tant que constituant matériel. Voir nos propos à ce sujet en page ... de cet ouvrage.

<sup>4</sup> Remarque : C'est là un des postulats que nous avons formulés dès les premières pages de cet ouvrage, lors de notre introduction générale. Nous renvoyons notre lecteur aux pages 5 et 6 du premier livre.

<sup>5</sup> Remarque : Nous référons notre lecteur aux pages 4 à 6 de l'introduction générale ainsi qu'aux pages 76 et 77 de notre première partie. Livre 1



dans l'atelier de l'artiste... Bref, ce que nous cherchons à dire est, qu'à l'exception de certains dispositifs spatiaux de George Segal ou de Jennifer Bartlett, la plupart des objets picturaux réels sont réalisés selon des contingences matérielles, spatiales et lumineuses qui n'ont que peu à voir avec les lieux d'exposition. Nous devons prendre en considération cette réalité de fait : la présentation des œuvres a une importance capitale pour rendre compte de la pensée artistique de leur créateur... Pour ne pas dévoyer le travail artistique, nous aurons donc à revenir, lorsque cela s'y prêtera, sur les conditions premières d'éclairage et de spatialisation que l'artiste mit en œuvre durant l'Anaphore, au sein même de son atelier, lieu privilégié où s'opère la majeure partie de la création plastique.

Ce chapitre portant précisément sur les problématiques inhérentes à la couleur et à la lumière, nous allons devoir rendre compte, dans un premier temps, de l'état de la recherche scientifique à ce sujet ; cela d'autant que notre objet d'étude implique qu'on s'intéresse à la fois aux phénomènes colorés émanant de la lumière (la synthèse additive) qu'à ceux résultant du mélange pigmentaire ou du matériau (la synthèse soustractive). De même, sa nature hybride conjuguant la réalité d'un objet physique et celle de l'image picturale nous conduiront à tenir compte de son rapport à l'espace tridimensionnel et corollairement à considérer la relation perceptive que le regardeur entretient inévitablement avec lui. Nous nous interrogerons sur les modalités de vision de la lumière et de la couleur qu'il génère, en gardant toujours en mémoire l'axiome énoncé par Jean François Lyotard que nous venons de rappeler au paragraphe précédent<sup>6</sup>. Il s'agit là d'un principe édicté que nous avons posé en postulat dès les premières pages de notre étude. Toutefois, notre propos visant essentiellement à expliciter la manière avec laquelle les artistes ont utilisé et questionné plastiquement la couleur, la lumière et leurs compénétrations réciproques, nous ne nous attarderons pas à développer de façon exhaustive un contenu théorique portant sur la science de la couleur ; théorie qui ne relève bien évidemment pas de notre ressort et de notre compétence. Nous nous contenterons de résumer dans ses grandes lignes les connaissances scientifiques et la pensée qui en résulte en matière d'approche des phénomènes chromatiques et lumineux.

Dans un second temps, parce que notre problématique relève de tels enjeux, nous nous efforcerons de déterminer les différentes manières avec lesquelles, les peintres ont utilisé la couleur et cherché à transcrire sur la toile ce qu'ils percevaient des compénétrations volume-couleur-lumière opérant dans l'entour réel. Nous ne reviendrons évidemment pas sur les préliminaires et les phases « de préfiguration » picturale que nous avons très largement décrites pour chacun des artistes de notre corpus de référence, en seconde partie.

---

<sup>6</sup> Jean François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1999, p 61 : « à la physique des événements du monde réel observés par l'artiste ou le spectateur, correspondrait une physiologie de notre appareil de vision, et à celle-ci une psychologie de la traduction ».

Nous porterons seulement à l'attention de notre lecteur les inclinaisons posturales qui semblent généralement caractériser les démarches créatrices des peintres, toujours soucieux de sonder les rapports de la lumière avec l'espace réel et les volumes colorés et d'en proposer une transposition picturale singulière. Nous aurons aussi à définir quelques termes spécifiques que nous utiliserons tout au long de ce chapitre, notamment quand nous en viendrons à décrire les modalités chromatiques qui caractérisent les peintures de Giorgio Morandi et de Pierre Bonnard, les objets construits et peints de Pablo Picasso ou encore les dispositifs spatiaux polychromes de George Segal.



### 3.1- Quelques considérations historiques et théoriques sur la couleur et la lumière...

Commençons par récapituler brièvement les découvertes et les avancées de la science en matière de théorie de la couleur et rappelons quelques concepts essentiels à partir desquels les phénomènes chromatiques et lumineux peuvent en effet être appréhendés.

Bien qu'à l'évidence la couleur fut de tout temps un objet d'interprétation et de questionnement des plus sollicités, bien que l'harmonie des couleurs fut, dès l'antiquité, une source d'interrogation et de recherche, ce n'est qu'au Moyen-âge, avec les maîtres verriers, que semble se développer de façon convaincante une recherche sur la vision des harmonies colorées et sur les phénomènes de rayonnement des couleurs : ces artisans, qui conçurent entre autres les vitraux des cathédrales de Chartres ou de Poitiers, se confrontèrent aux phénomènes de la lumière colorée et élucidèrent par l'expérience pratique des problèmes propres à l'optique moderne. « Connaissant les propriétés plus ou moins rayonnantes des verres colorés (le bleu est la couleur qui rayonne le plus, le rouge rayonne mal, le jaune légèrement s'il est paille), ils ont posé et peint ces verres en raison de ces propriétés et aussi de l'influence que les couleurs translucides exercent les unes sur les autres : modification dues aux contrastes, à l'irradiation, à certains phénomènes de réfraction liés au manque de planimétrie des verres [...] Les verriers de ces grandes époques avaient sur les couleurs de si réelles connaissances, que la physique a ratifié l'exactitude de leurs démarches. On est surpris de constater à quel point les constructions chromatiques des verrières du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècles sont en rapport avec les découvertes de Thomas Young sur les synthèses, formulées six siècles plus tard. »<sup>1</sup> En effet, ces vitraux ont cela de remarquable qu'ils mettent en exergue les phénomènes chromatiques et lumineux commandant aux principes des synthèses soustractives et additives définies par le physicien anglais seulement au XIX<sup>e</sup> siècle ; synthèses sur lesquelles nous devons très vite nous pencher quelques instants, ne serait-ce que pour en donner une explication succincte. Nous rendrons compte dans un prochain paragraphe des découvertes théoriques, que Thomas Young fit sur la couleur et la vision que nous en avons. Pour l'instant, retenons que les maîtres verriers furent parmi les premiers à établir d'une façon ô combien démonstrative le lien inaliénable qui opère entre lumière et couleurs. Il suffit pour s'en convaincre de porter son attention sur les vitraux des cathédrales telles Chartres, Sens, Bourges ou Poitiers et d'observer la manière avec laquelle ils parvenaient à maîtriser les couleurs tant dans leur usage pigmentaire que dans celui du flux lumineux. Si nous regardons par transparence les verres qui constituent chacune des parties colorées d'un corps de vitrail, nous sommes amenés à considérer la couleur comme inhérente au matériau et donc relevant des modalités propre à la « synthèse soustractive ». En d'autres termes, nous percevons chaque fragment de

---

<sup>1</sup> Charles Bouleau, *Synthèses, une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Jacques Fréal, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1974, p 56



vitrail comme pourvu d'une couleur propre qui nous paraît intrinsèque à la feuille de verre colorée formant le « corps » transparent du vitrail<sup>2</sup>... Mais assemblés en une verrière polychrome, ces divers fragments de feuilles de verre coloré sont traversés par la lumière solaire et projettent dans l'enceinte de l'édifice des rayons lumineux de couleurs manifestement différentes qui, s'amalgamant et se fondant les uns aux autres, participent de la recomposition de la lumière blanche : il s'agit là d'un phénomène qui retourne davantage des principes efficients de la couleur en sa qualité de lumière . « Non seulement » nous dit Charles Bouleau, « les couleurs étaient réglées dans leurs rapports, leur surface, leurs qualités, leur irradiation, pour atteindre un effet plastique et optique déterminé [...] mais les dosages de ces couleurs avaient aussi une autre fonction d'égale importance : celle de conserver à l'intérieur de l'édifice une lumière naturelle, et là nous retrouvons la synthèse additive. »<sup>3</sup>

C'est au XVII<sup>e</sup> siècle que semble se développer de façon considérable les travaux théoriques portant sur la lumière et la couleur. En 1677, le physicien Hollandais Christiaan Huygens (1638-1695) expérimente, à partir des propriétés des cristaux et de leur coupe géométrique les lois de réflexion et de réfraction de la lumière. Il émet l'hypothèse que cette dernière se propage sous la forme d'onde. Cette idée augurait les bases-mêmes de la théorie ondulatoire de la lumière que des chercheurs tels Augustin Kepler (1788-1827) et Thomas Young (1773-1829) mettront en exergue au XIX<sup>e</sup> siècle. Pourtant elle sembla trouver que peu d'écho dans la communauté scientifique de l'époque, hormis auprès de Nicolas de Malebranche (1638-1715) et d'Ignace Gaston Pardies (1636-1674), lequel identifiait l'onde lumineuse à une vibration harmonique. A cette époque, cette hypothèse qui menait à considérer la lumière en sa qualité d'onde fut éclipsée par les travaux d'Isaac Newton sur la nature corpusculaire<sup>4</sup> de la lumière et surtout par sa découverte au combien capitale de la constitution

---

<sup>2</sup> Remarque : précisons toutefois que si la « feuille de verre rouge » composant une partie de l'objet « vitrail » nous apparaît comme telle, il nous faut dire qu'en fin de compte, cette couleur relève du pouvoir d'absorption par le matériau « verre » ainsi travaillé par le maître verrier, des rayons monochromatiques de la lumière solaire. Nous aurons l'occasion, dans le mouvement de notre réflexion, de revenir plus amplement sur ce phénomène, notamment lorsque nous parlerons de la vision de la couleur et des synthèses de Young.

<sup>3</sup> Charles Bouleau, *Synthèses, une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Jacques Fréal, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1974, p 57

<sup>4</sup> Remarque : Pour Isaac Newton, la lumière est faite de corpuscules émis par les corps lumineux, se propageant en ligne droite dans l'espace, l'air, les corps transparents et homogènes. Pour expliquer la réflexion et la réfraction, le savant invoque l'action de forces exercées par la matière sur les corpuscules de lumière. Cette Théorie est en totale contradiction avec celle de Christiaan Huygens qui, à la même époque, imagine la lumière comme une vibration se transmettant de proche en proche dans un milieu: l'éther. Cette approche lui permettait notamment de rendre compte de la diffraction. Plus tard, Thomas Young et Augustin Fresnel apportèrent leurs contributions et lui donnèrent raison.

de la lumière spectrale en différents rayons lumineux monochromatiques. En effet, Newton réussit en 1704 à décomposer la lumière solaire en une série de faisceaux de couleurs similaires à ceux de l'arc-en-ciel ; rayons qui formaient en quelque sorte des radiations chromatiques simples indécomposables. Pour se faire, il projeta un rayon de lumière blanche naturelle sur un prisme triangulaire et parvint ainsi à recréer les rayons colorés du spectre visible. Ayant observé, à partir de cette expérience que la lumière du jour était composée d'une série de rayons chromatiques divers, il entreprit dans un second temps de rassembler à l'aide d'une lentille convergente chacun des divers rayons monochromatiques obtenus alors par réfraction de la lumière solaire à travers le prisme. Il parvenait ainsi à reconstituer la lumière blanche et démontrait que loin d'être pure comme on le pensait depuis Aristote, celle-ci était constituée d'un mélange complexe de rayons dotés de toutes les couleurs du spectre visible. Plus encore, il mettait en exergue le fait que la couleur n'était pas dans le verre prismatique mais bien dans la lumière elle-même, laquelle s'avérait, en réalité, la somme de toutes les couleurs spectrales.

C'est en 1791, suite à son voyage en Italie, que le poète, dramaturge et scientifique Johan Wolfgang Von Goethe (1749-1832) se mit à étudier la physique et la chimie. Ses travaux contribuèrent à la catégorisation des couleurs selon des critères d'ordre physiologique, physique et chimique. L'écrivain les classa aussi suivant leur luminosité et détermina trois couleurs primitives, rouge, bleu et jaune, et des tonalités intermédiaires, le vert, l'orangé et le violet. Il les disposa ensuite en un cercle pour en étudier une loi de l'harmonie chromatique. Il publia en 1810 son « *traité des couleurs* » qu'il considérait comme l'un de ses ouvrages scientifiques les plus importants. Dans ce dernier, il s'opposait à la pensée de Newton considérant entre autre qu'il fallait déplacer le problème posé par la théorie de la couleur. Il objectait qu'à vouloir trop vite chercher la cause de celle-ci et de son mélange dans les propriétés objectives de la lumière ou de la matière, on ne pouvait pas parvenir à décrire de façon parfaitement exacte le phénomène puisque ce dernier dépendait clairement de la réception, c'est-à-dire de l'appareil de captation visuelle et de perception de l'être humain... Bref, il replaçait l'homme au centre du débat qui se devait de porter sur l'efficiencia des sensations colorées : « [...] en l'œil réside une lumière au repos, laquelle serait suscitée par le moindre stimulant venant de l'intérieur ou de l'extérieur. Nous pouvons, en y contraignant notre imagination, faire naître en nous, dans l'obscurité, les images les plus claires. Dans le rêve, les objets nous apparaissent tels qu'en plein jour. A l'état de veille, la moindre impression extérieure produite par la lumière nous est perceptible ; et même, lorsque l'organe subit un choc d'origine mécanique, la lumière et les couleurs y jaillissent. »<sup>5</sup>. Cependant, si telle est

---

<sup>5</sup> Johan Wolfgang Von Goethe, *Traité des couleurs*, [1810], Paris, Ed. Triades, 1993, pp 80 et 81.

Remarque : Précisons que Goethe fait allusion, ici, aux travaux qu'il entreprit, suite aux expériences que Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon, avait déjà réalisées en 1743. En effet ce dernier publiait dans son « *Mémoire sur les couleurs accidentelles* » (Repris dans Jacques-Louis Binet et Jacques Roger, *Un autre Buffon*, Paris, Ed. Hermann, 1977) toute une série de remarques sur les phénomènes accidentels d'apparitions chromatiques et d'illusions d'optique que Goethe voulut approfondir et développer... Pour une information

la contribution de Goethe à l'étude de la vision des couleurs, il prit des positions plus controversées quant à la théorie même de couleur : « dire que la lumière est composée de couleur est absurde, car toute lumière qui prend couleur est plus sombre. La lumière ne peut être composée d'élément sombre »<sup>6</sup>. Ainsi sa théorie fut-elle rejetée par la physique moderne dans la mesure où, décrivant les couleurs comme issues de la rencontre de la lumière et de l'obscurité, elle faisait la part belle à l'idée selon laquelle l'obscurité n'était pas une absence de lumière mais existait indépendamment d'elle.

A la fin du XVIII<sup>e</sup> et au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle, le mathématicien français Gaspard Monge (1746-1818) s'intéressa à la physique et à la chimie. Il souleva des questions portant sur la nature des ombres et, bien après Léonard de Vinci, interrogea les phénomènes discrets mais pour autant efficaces des ombres portées colorées. La question des projections ombrées et de leur coloration était alors un sujet très répandu dans la communauté savante et de très nombreux chercheurs s'y intéressaient. Nous citerons par exemple Goethe et son « *Traité des couleurs* » de 1810, dont nous venons de parler, mais aussi le docteur Robert Waring Darwin<sup>7</sup>, Georges-Louis Leclerc plus connu sous le nom de Comte de Buffon<sup>8</sup> (1707-1788), le physicien Thomas Young et le chimiste Michel Eugène Chevreul dont nous parlerons bientôt mais encore, parmi eux, le minéraliste Jean-Henri Hassenfratz<sup>9</sup>...

---

plus complète, nous invitons notre lecteur à se rapporter aux pages 157 à 161 du « *Traité des couleurs* » de Libéro Zuppiroli et Marie-Noëlle Bussac (Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001) dans lesquelles ils rapportent des expériences simples entreprises en premier lieu par Buffon puis par Goethe ; Expériences qui démontrent « que l'œil dispose d'une sphère d'autonomie en matière de couleurs. Le plus simple est de frapper un de vos yeux fermés et d'observer que de la lumière et des couleurs en jaillissent, ou bien de fixer quelques instants le soleil et de constater ensuite qu'on trouve à l'emplacement de ce dernier, dans le champ visuel, une tache sombre qui ne saurait être attribuée qu'à la réponse de l'œil. » (p 158).

<sup>6</sup> Johan Wolfgang Von Goethe, *Traité des couleurs*, [1810], Paris, Ed. Triades, 1993. Cité par Charles Bouleau, *Synthèses, une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Jacques Fréal, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1974, p 20

<sup>7</sup> Robert W. Darwin, « *Des spectres oculaires, de la lumière et des couleurs* », Philosophical transactions of the royal society of London, Vol. 76 (1786) p 313)

<sup>8</sup> Georges-Louis Leclerc, dit le Comte de Buffon, « *Dissertation sur les couleurs accidentelles* », Mémoires de mathématique et de physique, Registre de l'académie royale des sciences de Paris, (1743), p 147

<sup>9</sup> Jean-Henri Hassenfratz, « *Premier mémoire sur les ombres colorées* », Journal de l'école polytechnique, 11<sup>ème</sup> cahier, Tome 4, (Messidor an X (1802)).  
Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux propos de Georges Roque : « *Les couleurs complémentaires : un nouveau paradigme* », Revue d'histoire des sciences, Vol 47, 3 et 4, pp 405 à 433, notamment p 412 : « l'auteur [Hassenfratz] s'était déjà beaucoup intéressé à cette question, sa plus ancienne publication sur le sujet étant le « premier mémoire sur les ombres colorées », paru en 1802. Dans cet article pionnier, Hassenfratz étudie comme l'avait déjà fait Rumford, les ombres colorées produites lorsqu'un objet est éclairé par deux sources lumineuses distinctes et qualitativement différentes »

Monge fit une série d'expériences et décrivit le phénomène en ces termes : « Lorsque l'intérieur d'un appartement n'est éclairé que par la lumière du soleil, transmise au travers d'un rideau de taffetas rouge, et que ce rideau est percé d'un trou de deux ou trois lignes de diamètre, par lequel la lumière directe peut s'introduire ; si l'on reçoit ce faisceau de lumière sur une feuille de papier blanc, la partie du papier éclairée par la lumière blanche du soleil, et dont l'image au fond de l'œil de l'observateur n'est formée que par des rayons de lumière blanche, semble devoir paraître blanche, et cependant elle paraît d'un très beau vert. Réciproquement, si dans les mêmes circonstances, au lieu d'un rideau rouge, on emploie un rideau vert, l'image du soleil qui semble encore devoir paraître blanche, puisqu'elle n'est reproduite et aperçue que par des rayons de lumière blanche, paraît au contraire d'un très beau rouge. »<sup>10</sup> C'est à cette même époque que Jean-Henri Hassenfratz (1755-1827) décrivit le phénomène des ombres colorées en faisant allusion à la complémentarité des tons perçus dans l'ombre et sur l'objet lorsque celui-ci est éclairé par deux sources de lumière distinctes et de qualité différente : « Depuis l'instant où Léonard de Vinci a distingué l'ombre bleue que l'on aperçoit le matin au lever du soleil et le soir à son coucher, cette ombre a été observée, et les physiciens ont cherché à expliquer sa production [...]. Rien n'est plus varié que la couleur des ombres ; en les observant avec attention, on remarque parmi elles, toutes les couleurs du prisme : on distingue des ombres rouges, orangées, jaunes, vertes, bleues, violettes plus ou moins mélangées de noir [...] » et de remarquer plus loin : « lorsque ces ombres sont au nombre de deux, les couleurs qu'elles présentent sont toujours ce que nous appellerons des couleurs complémentaires. »<sup>11</sup> Précisons que, par le fait même que cette expérience crée une illusion visuelle, son compatriote, Gaspard Monge en viendra à considérer l'évènement non comme un phénomène purement physique mais davantage comme relevant de la physiologie de l'œil : « On serait en droit de conclure, d'après l'observation que je viens de rapporter, que dans le jugement que nous portons sur les couleurs des objets, il entre pour ainsi dire quelque chose de moral, et que nous ne sommes pas déterminés uniquement par la nature absolue des rayons de lumière que les corps réfléchissent; puisque l'impression que forme un même rayon produit tantôt la sensation de la couleur rouge, tantôt celle de la blanche, suivant les circonstances. »<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Gaspard Monge, « *Mémoire sur quelques phénomènes de la vision* », Annales de chimie, Paris (1789), p 131- 7

<sup>11</sup> Jean-Henri Hassenfratz, « *Premier mémoire sur les ombres colorées* », Journal de l'école polytechnique, 11<sup>ème</sup> cahier, Tome 4, (Messidor an X (1802), p 272 puis 276 ; c'est Hassenfratz lui-même qui souligne.

<sup>12</sup> Gaspard Monge, « *Mémoire sur quelques phénomènes de la vision* », Annales de chimie, Paris (1789), p 131- 7

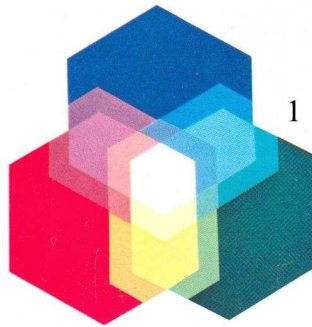




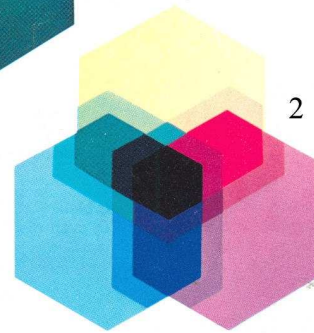
# Ficne Documents divers N°60



Expérience de Young.  
in Gregory, L'oeil et le cerveau. p 163



1

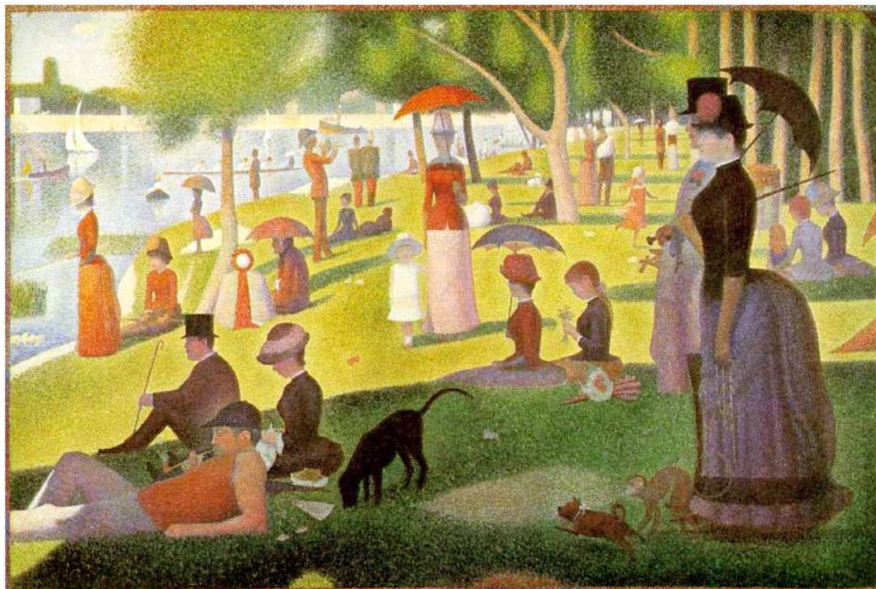


2

synthèses chromatiques: additive (1) et soustractive (2)



SEURAT: La grande Jatte. (détail).1884-1885



Georges SEURAT. Un Dimanche après-midi à la Grande jatte. 1884-85.  
Huile 207,6x308cm. Art Institut chicago

## Fiche Documents divers N°48



Jacopo da PONTORMO: La déposition. 1523-26.  
Huile sur toile. 313x192 cm.  
Cappella Capponi.  
Santa Felicità, Florence



Annibal CARRACHE: Pieta. 1600.  
Huile sur toile. 156x149 cm.  
Musée National de Capodimonte, Naples



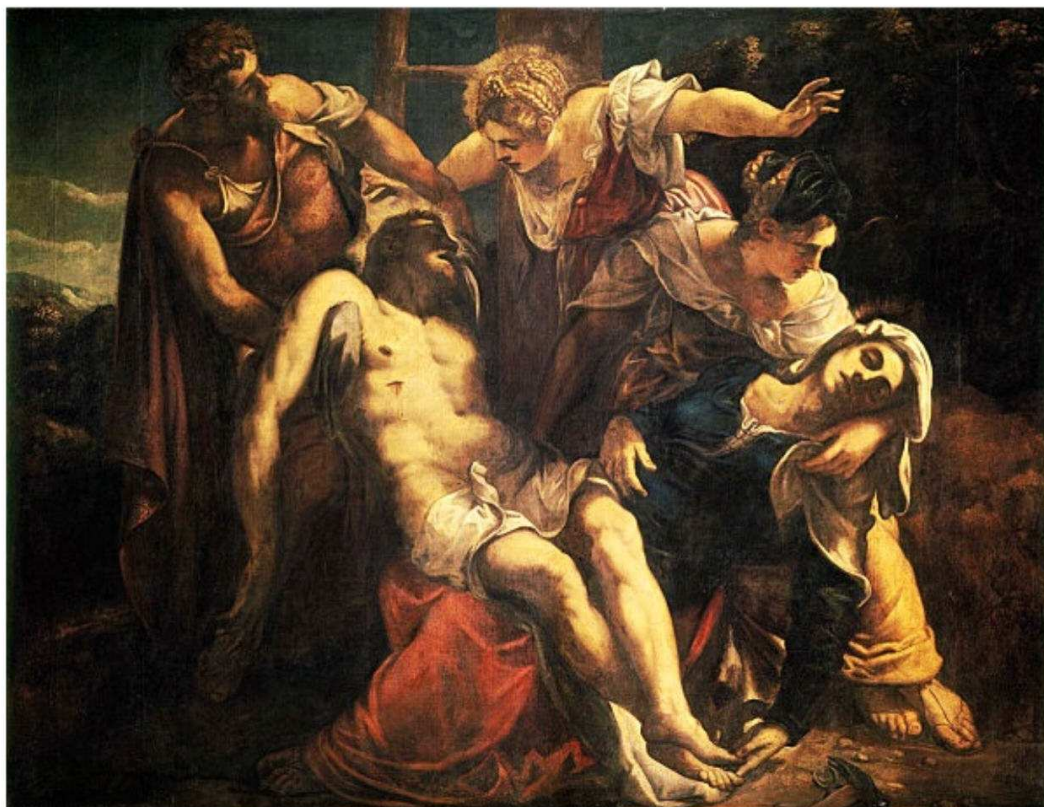
VERMEER de Delft: La laitière. 1660-1661.  
Huile sur toile. 41x45 cm.  
Rijkmuseum. Amsterdam



VERMEER de Delft: La jeune fille à la perle. 1665.  
Huile sur toile. 25,7 x 19 cm.  
Rijkmuseum. Amsterdam, Hollande



## Fiche Documents divers N°50



LE TINTORET: La Deposition du Christ. 1594. Huile sur toile. 104x137 cm. Galleria dell'Accademia, Venise



LE TINTORET: Saint-Jerome pénitent. XVI<sup>ème</sup> siècle. Huile sur toile. Kunsthistorisches Museum, Vienne.



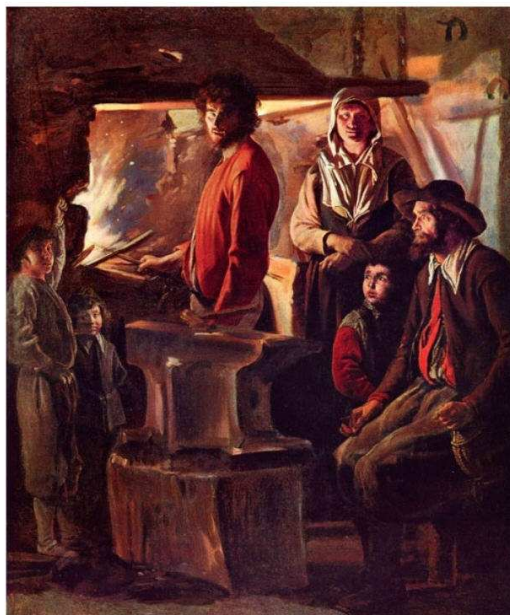
Vittore CARPACCIO: La visitation. 1504-08. Huile sur bois. 130x140 cm. Musée Correr, Venise



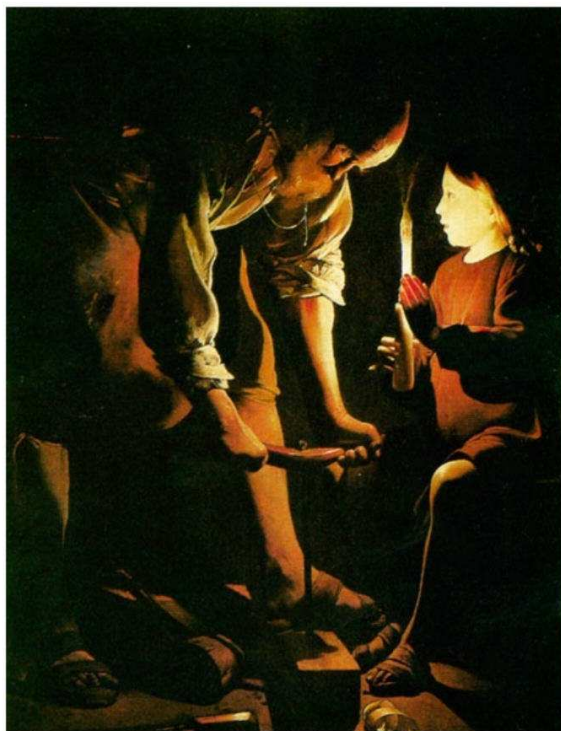
## Fiche Documents divers N°46



Lois LE NAIN: Le Repas des paysans. 1642.  
Huile sur toile. 97x159 cm.  
Musée du Louvre, Paris.



Lois LE NAIN: La Forge. 2ème moitié XVII.  
Huile sur toile. 69x57 cm. Musée du Louvre.



Georges de LA TOUR: Saint Joseph charpentier. 1640.  
Huile sur toile. 137x102 cm.  
Musée du Louvre, Paris



Georges de LA TOUR:  
Madeleine penitente. 1643.  
Huile sur toile. 133,4x102,2 cm.  
Métropolitan Museum of Art, New York

A la même époque, le savant anglais Thomas Young s'interrogeait précisément sur les phénomènes induits par la lumière naturelle. Il réalisa une expérience qui prouvait sans conteste la nature ondulatoire de la lumière : sa démonstration dite « des deux fentes » permit de comprendre en somme que le flux solaire ne pouvait être qu'une onde. Mais nous devons à ce médecin et physicien bien plus encore que cela : s'il permit de formuler la théorie ondulatoire de la lumière, il entrevit aussi le principe du Trichromatisme. Considérant que la fréquence d'influx maximum que le nerf optique peut transmettre au cerveau est excessivement inférieure aux fréquences de la lumière (lesquelles sont de l'ordre de mille milliards cycle/seconde), il se demanda comment celles-ci pouvaient être représentées par un système nerveux à action si lente ? Il en vint à supposer que l'œil humain était conçu de telle sorte qu'à la totalité des longueurs d'onde visibles de la lumière correspondait un nombre restreint de récepteurs sensibles aux couleurs ; récepteurs qui étaient donc capables de traiter l'ensemble de l'information chromatique captée. Il émit donc l'hypothèse de l'existence dans l'œil humain d'un nombre limité de type de récepteurs sensibles aux couleurs rouge, vert et indigo : « comme il est presque impossible de concevoir que chaque point sensible de la rétine contienne un nombre infini de particules, chacune étant capable de vibrer en parfait unisson avec chaque longueur d'onde possible, il devient nécessaire d'en supposer le nombre limité, par exemple, aux couleurs principales : rouge, jaune et bleu »<sup>13</sup>

Il fixa définitivement à trois le nombre des couleurs captées par l'œil humain mais très vite substitua le vert et le violet (ou indigo) au jaune et au bleu. Il suggéra donc dans son « *Traité de philosophie naturelle* » de 1807 que la perception de certaines couleurs (par exemple : le jaune) était due à l'activité combinée de deux types de récepteurs sensibles respectivement au rouge et au vert... Il édifiait les bases de la théorie trichromatique de la rétine. Ces travaux furent continués et considérablement développés ensuite par Herman Von Helmholtz (1821-1894) puis par James Clerk Maxwell (1831-1879) qui déclara bien plus tard : « Thomas Young fut le premier qui, partant du fait bien connu qu'il y a trois couleurs primaires, chercha l'explication de ce fait non pas dans la nature de la lumière mais dans la constitution de l'homme »<sup>14</sup>. Ainsi, aujourd'hui encore, notre connaissance de la vision des couleurs et de la théorie des mélanges chromatiques repose-t-elle sur la Théorie Young-Helmholtz qui postule le Trichromatisme, c'est-à-dire l'existence dans l'œil humain de trois catégories de récepteurs (cônes) répondant respectivement aux rayons monochromatiques lumineux

---

<sup>13</sup> Thomas Young, « *Sur la Théorie de la lumière et de la couleur* », Philos, Transaction of the Royal Society of London, Vol 92 [1802] pp 12 à 48. Cité par Richard L. Gregory, « *L'œil et le cerveau, la psychologie de la perception* », Traduction Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thines. 5<sup>ème</sup> ed. De Boeck Université, 2000, p 161

<sup>14</sup> James Clerk Maxwell « *Expériences sur la couleur telle que l'œil la voit, avec des remarques sur le Daltonisme* », Transactions of the Royal Society of Edinburgh, Vol 21 (1855) pp 275 à 298. Cité par Cité par Richard L. Gregory, Op cit, p 160.

Rouge, Vert et bleu-violacé, qui forment trois systèmes « complémentaires » permettant de percevoir toutes les couleurs spectrales. C'est aussi à Thomas Young que nous devons les premières expériences portant sur les synthèses additives et soustractives de la couleur ; expérience qu'il réalisa à partir de rayons lumineux colorés et de filtres de couleur vus dans la lumière... ce qui donnait évidemment des résultats bien différents de ceux obtenus par le mélange des matières picturales opéré par les artistes et artisans. Ainsi, nous dit Charles Bouleau<sup>15</sup>, si nous projetons, sur un écran blanc, trois cercles de lumière d'égale grandeur de couleur rouge, verte et bleue indigo, en les superposant légèrement les uns sur les autres, nous obtenons en lieu de leur réciproque rencontre des surfaces éclairées de couleurs jaune, cyan et magenta. Ces dernières constituent alors respectivement les complémentaires de l'indigo, du rouge et du vert. La superposition de ces trois « couleurs primitives » permet de reconstituer alors la couleur blanche<sup>16</sup>. Il s'agit ici d'une description des phénomènes de mélange coloré qui définissent la « synthèse additive » et constituent le principe même de la télévision en couleur : Une lumière blanche est produite par la superposition de trois lumières de couleurs primaires : rouge, vert et bleu. La superposition de deux couleurs primaires donne une couleur secondaire. La superposition d'une couleur secondaire et de sa couleur primaire complémentaire donne du blanc. « Au contraire, si nous regardons la lumière blanche à travers des filtres colorés, nous voyons que les filtres magenta et jaune superposés nous donnent une couleur rouge, les filtres jaune et cyan une couleur verte, les filtres cyan et magenta une couleur bleue [indigo]. Ces trois filtres magenta, jaune et cyan superposés arrêtent chacun leurs rayons complémentaires et donnent le noir. C'est la synthèse soustractive. »<sup>17</sup>. Ce principe soustractif trouve une de ses applications les plus remarquables dans le film couleur pour la photographie argentique. En résumé, les contributions théoriques de Thomas Young aux domaines de la physique, de l'optique mais aussi de la physiologie en matière de vision des couleurs eurent une portée considérable pour la recherche scientifique et ont encore cours de nos jours.

En 1856, Maxwell (1831-1879) publie ses « *expériences sur la couleur telle que l'œil la voit [...]* »<sup>18</sup> dans lesquelles il rend compte d'une expérience basée sur le mélange des sensations de couleurs à partir de disques colorés par secteur qu'il faisait tourner rapidement. Il produisait ainsi la sensation de gris (disques de Maxwell). Mais plus encore que cela

---

<sup>15</sup> Charles Bouleau, « *Synthèses, une chromatique pour notre temps* », Paris, Ed. Jacques Fréal, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1974, p 20

<sup>16</sup> Voir Fiche Documents divers N°60 page 783

<sup>17</sup> Charles Bouleau, *Synthèses, une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Jacques Fréal, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, 1974, p 20.

<sup>18</sup> James Clerk Maxwell « *Expériences sur la couleur telle que l'œil la voit, avec des remarques sur le daltonisme* », Transactions of the Royal Society of Edinburgh, Vol 21 (1855) pp 275 à 298

nous retiendrons du travail expérimental du physicien écossais le fait qu'il s'intéressa plus particulièrement aux trois détecteurs rétiniens (les cônes) et aux sensations élémentaires qui, par leur combinaison produisent les effets colorés. Ses travaux ainsi que ceux d'Helmholtz confirmèrent l'existence de trois catégories de cônes rétiniens érigés en trois « systèmes » induisant la perception de toutes les couleurs spectrales par le mélange de signaux produits par les cônes : l'œil capte et véhicule la lumière jusqu'à la rétine qui, grâce à ses neurones photosensibles produit des signaux codés. Les nerfs optiques transmettent ces signaux au cerveau qui en fait une interprétation et construit une image colorée. Les cônes transforment donc tout rayonnement de lumière visible en trois impulsions nerveuses de valeur variable qui sont acheminées vers le cerveau. Cependant, si telle est leur contribution théorique à la compréhension du mécanisme de vision des couleurs, Maxwell tout autant qu'Helmholtz postulèrent que les récepteurs sensibles devaient peupler la rétine en proportions égales. Or, cela n'en est rien : en réalité la rétine contient un seul « cône bleu » pour vingt « cônes verts » et quarante « cônes rouges »...

Quant à la contribution d'Hermann Von Helmholtz (1821-1894) qui élaborait, entre autres, une classification des couleurs selon la lumière produite par le mélange de deux rayons monochromatiques simples, on retiendra encore trois choses. Premièrement, il détermina trois caractéristiques essentielles pour définir la couleur : sa teinte (ou ton), sa valeur et sa saturation (ou intensité). Deuxièmement, ses travaux l'amènèrent à interroger les modulations de la lumière sur les objets en relation avec la déambulation physique du regardeur, c'est-à-dire qu'il s'interrogea sur les transformations du flux visuel lorsque l'observateur se déplace dans son environnement. Il remarqua que ces transformations relevaient des changements dans la structure de la lumière ambiante. Il émit en 1867 l'idée que la structure des rayons de lumière réfléchis par les surfaces environnantes pouvait fournir des informations sur les caractéristiques mêmes de ces surfaces. Ses hypothèses furent à la source du travail de recherche du psychologue James J. Gibson et de son « *Approche écologique de la perception et de l'action* » (1979), théorie qui pose comme postulat de départ le caractère insécable de la relation entre l'être humain et l'environnement. Il établit, dans son « optique écologique », la mutuelle dépendance entre l'animal et son environnement et développe son concept « d'affordance » (1977) dont nous nous sommes fait précédemment l'écho<sup>19</sup> à plusieurs reprises dans les chapitres précédents et que nous pourrions traduire par le terme « Opportunisme » ... opportunisme donc qui rendrait compte de la réciprocité existant inexorablement entre Perception et Action. Troisièmement, dans son

---

<sup>19</sup> Remarque : nous avons abordé la question de « l'affordance » à partir de l'analyse qu'en fait Ernest H. Gombrich dans son éclairant propos « *Voir la nature, voir les peintures* » (in *Art de voir Art de décrire II*, Les cahiers du Musée National d'Art moderne, Paris, Centre Pompidou, Vol 24, été 1988 pp 21 à 42).



important ouvrage « *Optique physiologique* »<sup>20</sup>, Helmholtz fournit une explication déjà très complète du fonctionnement de l'œil et de sa capacité à capter ou traiter la pluralité des couleurs spectrales.

Nous arrivons à présent aux recherches de Michel Eugène Chevreul (1786-1889), directeur de la manufacture des Gobelins. Ce chimiste français mena des recherches sur les contrastes colorés et s'intéressa particulièrement au pouvoir chromatique des teintures dont il entreprit un classement. Il formula « la loi du contraste simultané des couleurs » par laquelle il obtint auprès des artistes une certaine notoriété, notamment auprès des Impressionnistes, des Néo-impressionnistes, mais aussi de certains peintres du Cubisme Orphique tel Robert Delaunay qui utilisait dans ses toiles peintes des «écrans simultanés»... A vrai dire, Chevreul avait repris alors les observations formulées par Léonard De Vinci dans son « *Traité de la peinture* »<sup>21</sup> quelques siècles auparavant en y apportant un considérable apport expérimental. En effet, le maître de la Renaissance italienne avait remarqué que les couleurs s'influencent réciproquement lorsqu'elles sont vues l'une à côté de l'autre. Chevreul médita précisément sur ces observations corroborées aussi par Goethe et décrivit dès 1828-1832 de manière très pénétrante ce phénomène: il observa qu'un même rouge, vu simultanément sur un fond jaunâtre et sur un fond violet, semblait tirer vers le rouge foncé dans le premier cas et vers l'orange dans le second. Il en déduisit qu'une seule et même couleur paraît plus claire sur un fond sombre et plus foncée sur un fond clair. De même, remarqua-t-il qu'un rouge pur paraissait plus rouge sur un fond jaune alors qu'il semblait plus jaune sur un fond rougeâtre. Réitérant l'expérience avec le rouge et le gris, il observa qu'un rouge grisé paraissait bien plus coloré (c'est-à-dire moins gris) sur un fond gris que sur un fond riche en couleurs. Il en formula alors un principe : lorsque l'œil perçoit en même temps deux couleurs avoisinantes, elles

---

<sup>20</sup> Remarque : Entre 1856 et 1867, Helmholtz fit paraître son célèbre Manuel d'Optique physiologique en trois tomes. Le premier, en 1856, intitulé « *Physiologique et dioptrique de l'œil* », le second traitant « *Les sensations visuelles* » est publié en 1860. Le tome 3 est constitué de deux fascicules regroupés et publiés en 1866 sous le titre de « *Des perceptions visuelles* ».

L'ensemble de ce monumental ouvrage est constitué de plus de mille pages. Herman Von Helmholtz, « *Optique Physiologique* », Trad. Emile Javal et N. Th. Klein, Paris, Ed. Victor Masson et Fils, 1867. Pour une approche théorique très fournie du fonctionnement de l'œil, confère la version actuelle « *Optique Physiologique* », 2 vol. Paris, Ed. Jacques Gabay, 1989, [2000], pp 353 à 371. Précisons que La version du texte original est consultable sur internet: <http://books.google.fr/books?id=Helmholtz+optique+physiologique>

<sup>21</sup> Remarque : En 1490-1495, Léonard de Vinci note que « chaque couleur paraît plus noble sur les confins de son contraire que dans son milieu » (n° 642). De même remarque-t-il le fait que « entre les couleurs égales, la plus excellente sera celle qu'on voit auprès de la couleur qui lui est contraire » (n° 652) ainsi que « le corps opaque étant jaune et le corps éclairant étant bleu, la couleur du corps éclairé sera verte » (n°656), in Léonard de Vinci, Joséphin Péladan, « *Traité de la peinture* », trad. Intégralement en français sur le Codex Vaticanus (Urbinas) et complément par Péladan, Paris, Ed Delagrave, 1928. Voir Edition plus récente : Léonard de Vinci, Massimo Polello, « *Traité de la peinture, extraits* », Trad. Péladan, coll. « grand Pollen », Ed. Alternative, 2008.

paraissent aussi dissemblables que possible, tant du point de vue de la composition optique que de leur valeur tonale... Nous rapporterons ici, pour étayer cette remarque, un extrait de son texte-clé, « *De la loi du contraste simultané des couleurs [...]* »<sup>22</sup> : « Si l'on regarde à la fois deux zones inégalement foncées d'une même couleur, ou deux zones également foncées de couleurs différentes qui soient juxtaposées, c'est-à-dire contiguës par un de leurs bords, l'œil apercevra, si les zones ne sont pas trop larges, des modifications qui porteront dans le premier cas sur l'intensité de la couleur, et dans le second sur la composition optique des deux couleurs respectives juxtaposées. Or, comme ces modifications font paraître les zones, regardées en même temps, plus différentes qu'elles ne le sont réellement, je leur donne le nom de *contraste simultané des couleurs* ; et j'appelle *contraste de ton*, la modification qui porte sur l'intensité de la couleur et *contraste de couleur*, celle qui porte sur la composition optique de chaque couleur juxtaposée. Voici la manière bien simple de constater le double phénomène du contraste simultané des couleurs. »<sup>23</sup>

Chevreul fit aussi une étude très poussée des gammes harmoniques, définissant le jeu de complémentaires, les « harmonies d'analogues » et le « harmonies de contrastes ». Il étoffa le cercle chromatique de Goethe et chercha en vain une loi générale sur l'harmonie des couleurs.

Pour achever ce succinct historique des faits de science ayant considérablement étoffer la connaissance des phénomènes chromatiques et des mécanismes de la vision, nous devons encore évoquer le physiologiste autrichien Ewald Hering (1834-1918) qui suggéra avec plus de cinquante ans d'avance l'existence, dans l'œil, d'une couche de cellules ganglionnaires correspondant à cette partie de la rétine qui, reliée plus directement par le nerf optique au cerveau semble « porter en elle une description plus fidèle de la sensation de couleur que la couche des récepteurs, les cônes [...] »<sup>24</sup>. Dans son ouvrage « *Sur la théorie de la*

---

<sup>22</sup> Michel Eugène Chevreul, « *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture* ». Editions Pitois-Levrault (1839). Extrait tiré de la première section de la loi du contraste simultané des couleurs et de sa démonstration par la voie de l'expérience. Chapitre 1 : « *Manière d'observer les phénomènes du contraste simultané des couleurs* », pages 7 et 8. Pour une lecture complète de l'ouvrage de M. Eugène Chevreul, l'ouvrage original est consultable sur internet : <http://books.google.fr/books?id=Chevreul+loi+contraste+simultané+couleurs>

<sup>22</sup> Michel Eugène Chevreul, Op Cit, p 7

<sup>22</sup> Libéro Zuppiroli et Marie-Noëlle Bussac, « *Traité des couleurs* », Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001, p 174

<sup>23</sup> Michel Eugène Chevreul, Op Cit, p 7

<sup>24</sup> Libéro Zuppiroli et Marie-Noëlle Bussac, « *Traité des couleurs* », Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001, p 174

*sensibilité à la lumière* », publié en 1878, à Vienne, il s'oppose nettement aux thèses de Young et Helmholtz sur le trichromatisme. Il écrit : « Le jaune peut jouer dans le rouge ou dans le vert, mais non dans le bleu ; le bleu, à son tour, dans le rouge ou dans le vert ; le rouge dans le jaune ou dans le bleu. On peut donc légitimement nommer ces quatre couleurs, comme Léonard de Vinci l'a déjà fait, les couleurs simples ou fondamentales. » Bref, il suggère l'existence non de trois mais bien de quatre sensations élémentaires de couleur. Ces couleurs psychologiques primaires participeraient du processus de codification de notre perception en formant deux paires (rouge-vert, jaune-bleu) auxquelles s'adjoindrait une autre: blanc-noir. Ainsi considère-t-il qu'il y a six couleurs primitives couplées en trois paires de sorte que chaque récepteur photosensible qui serait excité par une de ces couleurs convoquerait alors sa couleur complémentaire.

La théorie d'Hering semblait alors opposée à celle de Young, Maxwell et Helmholtz. En réalité, il n'en est rien. Elles se complètent : lorsque l'une décrit le mécanisme de captation de la couleur par les récepteurs sensibles rétiniens (le trichromatisme), l'autre privilégie l'existence d'une couche de cellules ganglionnaires reliées plus directement au nerf optique que les cônes et les bâtonnets. Depuis les expériences d'Edwin Land<sup>25</sup>, dans les années 1970, la physiologie contemporaine considère que les principes de la « voie trichromatique » de Young et Helmholtz et ceux des « cellules ganglionnaires et des couleurs antagonistes » d'Hering se complètent et fournissent un modèle colorimétrique hybride valide : la théorie des zones. Ainsi, si les couleurs de Von Helmholtz (Rouge, Vert, Bleu) correspondent bien à la vision oculaire, ces trois couleurs sont retranscrites en six par le cerveau. A l'intérieur de l'œil, la couche des cônes trichromatiques serait suivie d'une zone où les signaux RVB seraient transformés en signaux antagonistes selon des processus adaptés à la luminance et à la chrominance<sup>26</sup>. Les neurones du cerveau seraient donc sensibles

---

<sup>25</sup> Edwin H. Land, « *La théorie Rétinex de la vision des couleurs* », Pour la science, n°4, p.74, Paris, 1978

Remarque : L'expérience d'Edwin Land met en valeur le phénomène d'adaptation chromatique avec l'aide de mires colorées et de trois projecteurs dont les intensités sont réglables séparément. Chacun sont respectivement munis d'un filtre rouge, vert et bleu. Tant que les trois projecteurs restent allumés, il y a constance des couleurs malgré la modification non proportionnelle de l'intensité des projecteurs. On perçoit indépendamment la couleur des sources lumineuse et on retrouve l'importance de l'environnement qui influe sur notre perception chromatique... La couleur n'est donc pas absolue mais relative à celui-ci. C'est à partir de ce constat que le savant américain démontre l'existence d'un antagonisme chromatique caractérisé par une excitation des cellules ganglionnaires par une partie du spectre et une inhibition par une autre partie. Les recherches dans la deuxième moitié du XXe ont effectivement permis de mettre en évidence l'existence de trois types de canaux : achromatique, bleu-jaune et rouge-vert.

<sup>26</sup> Remarque : nous portons à l'attention de notre lecteur les définitions que nous donnons à ces deux termes. Pour simplifier, nous dirons que la Luminance est la variation de l'intensité de la lumière alors que la chrominance caractérise la variation des couleurs... Notre organe de vue possède deux types de capteurs (bâtonnets et cônes) qui détectent la luminance et la chrominance ; et nous préciserons que l'œil humain est beaucoup plus sensible à la première qu'à la seconde.

uniquement à un système de couleurs antagonistes, comme le supposait Edwal Hering.

En somme, la recherche actuelle a mis en exergue le fait que le système de rémanence rétinienne de l'œil affiche toujours la complémentaire quelle que soit la couleur et a confirmé l'existence de trois types de cônes pour les trois composantes primaires rouge, vert, bleu (RVB) ainsi que celle des bâtonnets pour la lumière (blanc, noir).

Pour conclure, nous ajouterons en nous référant à la fois à la pensée de Richard L. Gregory et à celle de James J. Gibson que, s'il est probable que les processus visuels se soient développés à partir de ceux du toucher et, il est incontestable que « l'image rétinienne n'est pas vue lorsqu'un objet est vu. La rétine est l'interface entre les projections optiques des objets et les signaux neuraux codés – envoyés au cerveau par le million de fibres du nerf optique – qui sont liés à l'expérience tactile des objets. »<sup>27</sup> Ainsi, l'œil en tant qu'organe de la vue, ne peut suffire à rendre son entière signification et sa totale cohérence à la vision. Une interprétation est indispensable qui repose sur les fondements-mêmes de la perception... Nous retrouvons encore une fois cet adage selon lequel « à la physique d'un événement visuel, correspond une physiologie de la captation, et à cette dernière une psychologie de la transcription »<sup>28</sup>

En formulant ainsi ce synthétique historique des progrès scientifiques dans les domaines de la théorie de la couleur, de la perception de la lumière, de la connaissance des mécanismes de la vision et des propriétés de l'organe de vue humain, nous venons de mettre l'accent sur les aspects physiques de la lumière et de la couleur ainsi que sur le caractère physiologique de leur réception. Il nous faut porter à présent notre réflexion sur la manière avec laquelle les artistes ont pu transposer picturalement ces phénomènes lumino-chromatiques et tenter d'approcher quelque peu une dimension a fortiori plus psychologique : la transposition picturale. Nous allons donc brièvement nous interroger sur les façons singulières avec lesquelles, depuis toujours, le peintre a tenté de traduire sur la toile les occurrences lumino-chromatiques du monde visible, mettant en exergue le rapport existentiel qui le lie inévitablement à ces phénomènes. Nous en viendrons rapidement à définir trois tendances qui auront à nos yeux de l'importance par le fait-même qu'elles participent à la compréhension des modalités chromatiques et lumineuses opérant dans le travail de Giorgio Morandi, Pierre Bonnard, George Segal et Pablo Picasso.

---

<sup>27</sup> Richard L. Gregory, *L'œil et le cerveau, la psychologie de la perception*, Traduction Micheline Mattheeuws-Hambrouck et Georges Thines. 5<sup>ème</sup> ed. De Boeck Université, 2000, p 73

<sup>28</sup> Remarque : nous faisons référence ici aux propos formulés par Jean François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1999, p 61. Propos que nous avons mis en avant depuis les premières pages de notre réflexion théorique.



Pour cela nous débiterons notre réflexion en nous appuyant sur les propos de Charles Bouleau, l'auteur de « *Charpentes : la géométrie secrète des peintres* » et de « *Synthèses : une chromatique pour notre temps* »<sup>29</sup>.

Pour le peintre, nous dit ce dernier, « la couleur est un moyen ou un but. Ou bien elle sert, conjointement à d'autres éléments, à donner une image de la nature, ou bien elle vaut pour elle-même : c'est alors la beauté d'un bleu, par exemple, pour « signifier » la mer. [...] la couleur comme moyen, c'est la peinture qui ressemble à la nature, la couleur comme but, c'est la nature qui ressemble à la peinture. Depuis l'Antiquité jusqu'à nous, la peinture oscillera toujours entre ces deux conceptions. » Mais rajoute-t-il aussitôt : « Avec les impressionnistes, les choses se modifient légèrement : la couleur, tout en restant un moyen, devient aussi un but ; car tout en poursuivant la représentation, ils nous offrent des tons purs, laissant à notre œil, devenu actif, le plaisir de découvrir sur la toile des couleurs différentes de celles qui y sont posées réellement. »<sup>30</sup>

Et nous sommes saisis par cette pensée qui nous amène à comprendre combien l'acte de peindre convoque inmanquablement celui de percevoir, combien l'œuvre picturale, pour peu qu'on l'aperçoive autrement qu'en sa seule fonction descriptive ou représentationnelle, se donne au regard en tant qu'arborescence identitaire complexe par quoi nous construisons notre rapport au monde visible. « Dans le peintre, il y a deux choses : l'œil et le cerveau », nous dit Paul Cézanne, « tous deux doivent s'entre-aider, il faut travailler à leur développement mutuel ; à l'œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées, qui donne les moyens d'expression »<sup>31</sup>... Nous affirmons que l'objet pictural réel, tel que nous l'avons défini depuis les premières pages de notre étude, revêt une dimension qui dépasse de loin la seule idée du tableau figuratif. S'il constitue le moyen par lequel « le peintre concrète [...] ses sensations, ses perceptions »<sup>32</sup> sur la toile, s'il est ce par quoi l'artiste peut « signifier » le monde qui l'entoure, sa finalité est tout autre : il nous amène à rejouer la relation connexe que nous entretenons avec le monde visible. Il nous conduit graduellement à cet état de conscience par lequel, nous saisissons le réseau sensible d'événements chromatiques, lumineux, matiéristes et formels qui opère entre l'objet pictural réel, l'entour et nous-mêmes. Autrement dit, il favorise l'élargissement progressif de notre perception visuelle et nous conduit à considérer les interactions matière-couleur-lumière efficaces en son sein mais aussi dans son environnement spatial immédiat, dans cet entour où nous évoluons en notre qualité d'observateur privilégié... Bref il nous oblige à prendre en compte, par l'entremise de son énonciation picturale et de sa réalité d'objet concret soumis aux incidences

---

<sup>29</sup> Charles Bouleau, *Charpentes : la géométrie secrète des peintres*, Paris, Ed. Seuil, 1963 et *Synthèses : une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Fréal, 1974.

<sup>30</sup> Charles Bouleau, *Synthèses : une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Fréal, 1974, p 41

<sup>31</sup> Paul Cézanne cité par Emile Bernard in P.M. Doran, *Conversation avec Cézanne*, Paris, Ed. Macula, 1978, p 36

<sup>32</sup> Ibid, p 37

de la lumière solaire (ou artificielle), l'efficiencia de sa présence manifeste, de sa réalité concrète et sensible d'objet pictural perçu dans la profondeur ou l'épaisseur réelle du monde visible.

Par cela même, il rend compte non seulement de la « saillie du réel »<sup>33</sup> dans l'œil du peintre, lequel trouve dans sa création le moyen de « réaliser sa sensation » mais il oblige inexorablement le spectateur à faire appel à ses capacités proprioceptives par lesquelles il en vient à considérer l'artefact artistique selon les conditions de sa présentation et ceux de sa présence : celles-ci sont inévitablement liées aux compénérations volumes-couleurs-lumières qui opèrent dans l'espace réel où se tient l'observateur mais aussi relèvent du travail pictural accompli par le peintre à partir de la matière colorée, de la couleur.

En somme, nous dirons que l'œuvre picturale relève foncièrement d'intensions artistiques qui ne négligent pas, voire qui reposent totalement sur l'expérience visuelle originelle de son créateur face à son modèle... La transposition picturale s'effectue à partir d'une perception directe qui prend en considération l'espace réel et l'organisation de la lumière environnante captée par l'œil du peintre. C'est ce que nous avons développé antérieurement aux chapitres consacrés à la phase de préfiguration et à la praxis où nous avons proposé une analyse des postures et du travail anaphorique des artistes tels Bonnard ou Morandi. Ces artistes, répétons-le, cherchent à réitérer sur la toile, par les moyens de la couleur, leur expérience visuelle originelle : ils mettent en œuvre des moyens d'expression qui impliquent non seulement que l'artefact pictural soit perçu selon un mode visuel « de seconde main » (ce qui est le propre d'un tableau figuratif, du moins est-ce ce que l'artiste vise habituellement, nous dit R.L. Gregory<sup>34</sup>) mais aussi qu'il induise une visée perceptive directe... C'est précisément parce que l'objet pictural réel nourrit ce paradoxe que nous nous accorderons pleinement à la pensée de Charles Bouleau lorsqu'il déclare que « la couleur est un moyen ou un but. [...] la couleur comme moyen, c'est la peinture qui ressemble à la nature, la couleur comme but, c'est la nature qui ressemble à la peinture »... L'objet pictural réel nous paraît effectivement un artefact qui met en exergue cet état de fait.

Portant sa réflexion sur la relation couleur-lumière et les différentes interprétations picturales qu'ont pu en proposer les peintres dans le passé,

---

<sup>33</sup> Remarque : nous référons notre lecteur à nos commentaires en pages 16 et 17 du livre 1 mais plus encore au propos de Jean Pierre Mourey que nous avons fait figurer au bas de la page 16 et 17, en annotation. L'auteur de « *Philosophies et pratiques du détail* » (Ed. Champ Vallon, Seyssel 1996) ou du « *Vif de la sensation* » (CIEREC-Travaux LXXX, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1993) définit dans ce dernier (pages 56 à 100, plus particulièrement p 56 à 58) la « saillie du réel » comme étant « tout à la fois le fait du monde et du sujet humain, l'union des choses et de notre activité sensitive » (p 57). De même, en pages 68 et 69, J.P. Mourey en vient à considérer la touche de Cézanne comme l'aboutissement d'une posture face au monde ; posture par laquelle l'artiste pose clairement le « problème de la saillie du réel pour l'œil et de sa perception, celui de la « réalisation » de la sensation, de son intensité [ainsi que] de son mode d'être dans son lieu, la toile. »

<sup>34</sup> Richard L. Gregory, *L'œil et le cerveau, psychologie de la vision*, Trad. Mattheeuws-Hambrouck et Thinès, 5<sup>ème</sup> Ed. De Boeck Université, 2000, p 227

Charles Bouleau fait le constat suivant : il n'est pas de lumière qui ne s'accompagne d'ombres et les peintres de tout temps ont porté un regard captivé aux jeux que ces dernières induisaient sur les objets et les espaces qu'elles pénétraient ou dans lesquels elles interagissaient. Leur rôle sur notre perception visuelle fut très longuement médité, interrogé depuis les premières heures de la Renaissance par les peintres qui firent du « Chiraroscuro » (le Clair-obscur), l'un des éléments fondateurs de leur approche picturale. Analysant dans l'histoire de l'art occidental les solutions apportées par ces artistes pour transposer sur la toile les rapports intrinsèques de la lumière, de la couleur et de l'espace, l'auteur des « *Synthèses : pour une chromatique de notre temps* », en vient à écrire : « La recherche des valeurs, c'est-à-dire l'analyse des ombres et les observations les plus aiguës sur la lumière, même sur la lumière colorée, vont bien rarement de pair [...] avec la prééminence du « fait » couleur. Ces recherches souvent différentes divisent les peintres en tendances différentes : les coloristes, les valoristes et les luministes, tendance intermédiaire entre les deux autres ».<sup>35</sup> Les deux dernières tendances, nous-dit-il, privilégient une approche picturale par laquelle est transposée sur la toile, par le jeu des valeurs de tons, la manifestation sensible de l'ombre et de la lumière. C'est en somme les zones, les espaces et les figures fortement éclairés par rapport aux parties demeurant dans l'ombre, qui sont prioritairement interrogées. « Les valoristes font passer la lumière et l'ombre avant la couleur »<sup>36</sup>. Il classe ainsi des artistes tout aussi différents que Léonard de Vinci, Le Caravage, de La Tour ou Rembrandt<sup>37</sup> parmi ceux-là. Le second groupe de peintres que Charles Bouleau nomme « les coloristes » est constitué, entre autres, par les représentants de l'école Vénitienne tels Paul Véronèse, Carpaccio ou Le Tintoret, mais aussi par Jean Fouquet ou encore Titien et Les Carrache<sup>38</sup>... Tous ont en commun de s'attacher bien davantage à la couleur en tant que qualité intrinsèque du modèle ou « fait » chromatique participant à la structuration et à la composition d'ensemble. L'intérêt est porté à la couleur en tant que relevant du ton local inhérent à la surface de l'objet. En d'autres termes, chez les coloristes, nous dit Bouleau, l'accent est mis sur la couleur intrinsèque des objets et lors de la transposition picturale, c'est cette couleur en tant que tonalité qui conditionnera la surface peinte. La couleur fut pour ces peintres une « constante préoccupation » par laquelle « ils créèrent leur lumière, bien à eux, et souvent plus belle que la vraie [...] Ils magnifièrent la lumière, ils lui donnèrent une présence encore plus grande que dans la réalité, ils la rendirent comme palpable »<sup>39</sup>.

---

<sup>35</sup> Charles Bouleau, *Synthèses : une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Fréal, 1974, p 82

<sup>36</sup> Ibid

<sup>37</sup> Voir fiches documents divers N°44, 48, 49 et 50 pages 784, 785, 802 et 815

<sup>38</sup> Voir fiches documents divers N°46 et 47 pages 786 et 801

<sup>39</sup> Charles Bouleau, *Synthèses : une chromatique pour notre temps*, Paris, Ed. Fréal, 1974, p 130

Entre les « valoristes » et les « coloristes », Charles Bouleau définit une tendance picturale regroupant des peintres auxquels il donne le nom de « luministes » ou « d'atmosphéristes »<sup>40</sup>. Ceux-ci cherchent toujours à rendre « témoignage des différentes couleurs et des volumes dans l'espace en s'efforçant de ne jamais ternir l'éclat du ton, comme Vermeer, Constable, Corot et aussi les Le Nain, malgré la discrétion de leur palette. »<sup>41</sup> Ce qu'ils privilégient, c'est l'étude de la lumière, des reflets, « des interférences que les objets colorés créent les uns par rapport aux autres. L'ombre ne sera jamais pour eux un endroit obscur, sans lumière »<sup>42</sup>. Ainsi, dit-il en page 129 de ses « *Synthèses : pour une chromatique de notre temps* », « depuis Rogier Van der Weyden<sup>43</sup> jusqu'aux Impressionnistes, les peintres luministes, qui se sont intéressés à la représentation sensible de la nature, ont exprimé des modifications qu'elle suscite sur les choses, les objets, les couleurs, en les éclairant ou en les laissant dans l'ombre [...] La lumière fut toujours pour eux la cause déterminante de la couleur. Nous pourrions en citer beaucoup, depuis le roi René, Antonello de Messine, Enguerrand Charton, Caravage, Vermeer, Chardin, David, Courbet, etc. »<sup>44</sup> Bref, nous sentons bien que Charles Bouleau cherche à déterminer des tendances picturales permettant de caractériser la pluralité des postures créatrices que les peintres depuis des siècles ont adoptées vis-à-vis des problématiques liées à la couleur et à la lumière. Mais, à notre avis, bien que louable cela nous semble vain : s'il nous paraît possible de prétendre à une détermination des œuvres picturales selon le rapport couleur/lumière qui opère en leur surface, nous pensons que toute tentative de catégorisation de la démarche même du peintre comme relevant d'une seule et même tendance peut nuire à la compréhension de son travail artistique, lequel s'étend sur un nombre conséquent d'années. On en vient rapidement à considérer la totalité de sa production selon des caractéristiques poétiques générales et permanentes qui ne se vérifient pas forcément d'une œuvre à l'autre dans la durée. Comme nous l'avons énoncé dans notre introduction générale, le travail artistique ne s'inscrit pas dans un continuum de recherches qui se voudrait homogène et linéaire. La production picturale évolue dans le temps et peut revêtir des aspects divergents ou contradictoires ...

Notons d'ailleurs que l'auteur « des synthèses » en est tout à fait conscient. Il fait preuve d'une certaine prudence et en vient très vite à dire : « Quelquefois même les artistes sont personnellement déchirés dans la conception de leurs propres œuvres par cette dualité, comme Poussin, par

---

<sup>40</sup> Charles Bouleau, Op cit, p 83 et p 129

<sup>41</sup> Ibid p 83

<sup>42</sup> Ibid p 83

<sup>43</sup> Voir fiche documents divers N° 51 page 804

<sup>44</sup> Ibid p 129



exemple. »<sup>45</sup> C'est, de notre point de vue, le cas d'une grande majorité d'artistes auxquels Bouleau fait référence dans ses propos. Nous remarquons par exemple que, dans un premier temps, il classe Michelangelo Merisi, dit Le Caravage, parmi les « valoristes » (p 82) alors qu'ensuite il le cite parmi les « luministes » (p 129). Est-ce à dire que Charles Bouleau se trompe ? Non bien entendu ! Il est évident que l'évolution stylistique du Caravage déterminée par les trois périodes dites de la « manière claire », de la « manière noire » et de « l'errance » renvoie à un traitement de la lumière bien différent : dans « La diseuse de Bonne aventure » de 1594 la lumière baigne toute la scène représentée alors que dans les réalisations plus tardives telles « Narcisse » (1599), « La conversion de Saint Paul » (1600) ou encore « La flagellation »<sup>46</sup> de 1607, la lumière tend à se concentrer sur des zones restreintes, créant un contraste clair-obscur qui donne à l'œuvre une dimension des plus dramatiques. Au regard des définitions que Charles Bouleau donne aux tendances « luministes », « valoristes » et « coloristes » des artistes tels Le Caravage, Le Greco mais aussi Louis Le Nain, Rembrandt ou Georges de La Tour, peuvent se trouver tout à la fois dans l'une ou l'autre de ces « écoles ». C'est d'ailleurs ce qu'il constate lorsqu'il considère que ces deux derniers sont des valoristes, donc des artistes qui « font passer la lumière et l'ombre avant la couleur [...] avec cette différence que [chez eux] la lumière est couleur. »<sup>47</sup>. C'est aussi ce que nous sommes conduits à observer dans nombre de peintures du Greco : si dans « L'espolio »<sup>48</sup> de 1577, la couleur conditionne pleinement la toile, structure l'image peinte selon des accents chromatiques qui constituent au premier plan la couleur intrinsèque des objets (vêtements, armures), si celle-ci « n'y est pas la référence à la nature, mais une volonté esthétique nouvelle »<sup>49</sup> nous observons qu'aux seconds et arrière-plan, les figures, loin de se plier entièrement à la figuration, tendent à s'émanciper dans une composition spatiale visant à la représentation sensible de l'espace. La preuve en est donnée lorsque nous nous attardons à scruter les visages autour de la figure du Christ en tunique rouge. Nous pouvons observer que, derrière celui-ci, des têtes s'estompent dans le mouvement des taches de couleurs : le crâne de l'une d'entre elles se décompose dans le rayon de lumière. Il ne s'agit plus de figuration – certains personnages, à l'arrière étant absolument inclus dans une zone d'indiscernabilité – mais d'une figure issue d'un travail sensible de la couleur, accédant au champ de la sensation visuelle ; et par la sensation ressentie à la vue du contour effiloché, la figure est perçue comme dépourvue de tout caractère descriptif. Elle tend à se dissiper, soit dans le rayon de lumière à l'arrière, soit dans les zones d'ombres portées du second

---

<sup>45</sup> Charles Bouleau, Op cit, p 83

<sup>46</sup> Voir fiche Documents divers N° 44 page 802

<sup>47</sup> Charles Bouleau, Op cit, p 82

<sup>48</sup> Voir fiche Documents divers N° 45 page 803

<sup>49</sup> Charles Bouleau, Op cit, p 47

plan où s'opèrent de subtils clairs-obscur . Ainsi l'œuvre se construit-elle autant par un travail de « coloriste » que par celui de « valoriste »... mais que dire de la façon avec laquelle est réalisé le ciel dans l'arrière-plan, ou plus encore l'armure que porte le soldat à gauche du Christ ? Que dire sinon qu'en ces parties de l'œuvre la lumière est la cause déterminante de la couleur et qu'à l'évidence, Le Greco étudie ses effets directs sur les objets colorés autant que leurs interférences chromatiques mutuelles (reflets colorés sur l'armure). Bref, Le Greco est sans aucun doute un « coloriste » mais il n'en oublie pas les jeux de l'ombre et de la lumière que favorise le clair-obscur ni les effets suggestif du flux lumineux créant dans la toile un climat étrange, aux résonances psychologiques fortement marquées. C'est ce que nous pourrions dire si nous portions notre regard sur des peintures telles « Le Christ au mont des oliviers » (1610) ou plus encore « Laocoon »<sup>50</sup> (1604-1614).

Charles Bouleau parle aussi du peintre Jean Fouquet qu'il classe parmi les « coloristes ». Certes, à observer des œuvres telles « La visitation. » (1453-56) et « Le mystère de Ste-Apolline »<sup>51</sup> (vers 1450), cela est évident : la couleur structure et conditionne l'ensemble de la composition. Ces enluminures obéissent à de savantes mises en espace dans lesquelles la couleur n'est pas foncièrement déterminée par des obligations figuratives mais par la répartition de tâches colorées sur la surface (nous noterons d'ailleurs que le peintre du roi Charles VII est un peintre érudit qui connaît parfaitement les lois de l'Héraldique). Mais ce n'est pas totalement le cas de certaines enluminures du « Troisième livre de Charlemagne » (1455-60) ou du « David et l'Amalécite »<sup>52</sup> (1465). Nous constatons, dans ces miniatures l'usage subtil du clair-obscur ou celui plus affirmé de la perspective aérienne, référant quelque peu au « sfumato » de Léonard de Vinci. C'est encore moins le cas du « Portrait d'Agnès Sorel »<sup>53</sup> réalisé en 1448... ces œuvres renvoient davantage au « valorisme » tel que Bouleau le définit.

---

<sup>50</sup> Voir fiche Documents divers N° 45 page 803

<sup>51</sup> Voir fiche Documents divers N° 47 page 801

<sup>52</sup> Voir fiche Documents divers N°47 page 801

<sup>53</sup> Voir fiche Documents divers N°47 page 801



## Fiche Documents divers N°47



Jean FOUQUET: Le mystère de Ste-Apolline . vers 1450.  
miniature. Musée Condé, Chantilly



Jean FOUQUET: David et l'Amalécite.  
Enluminure. les antiquités judaïques.  
Flavius josphé. vers 1465. Bnf, Paris.



Jean FOUQUET: Troisième livre de Charlemagne.  
Enluminure. Tours 1455.60. BNF Paris



Jean FOUQUET: Agnes sorel. vers 1448-50. Huile sur toile.  
Logis Royal des Loches/Collégiale Saint Ours



René d'ANJOU: Coeur d'amour épris 1460.1470.  
Miniature. Coll. Vienne nationalbibliotek.



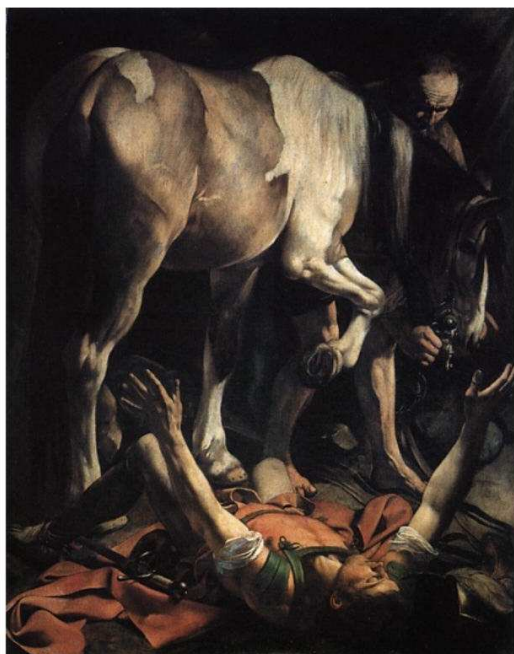
## Fiche Documents divers N°44



LE CARAVAGE: La discese de bonne aventure. 1594.  
Huile sur toile. 115x150 cm. Musée du Louvre, Paris.



LE CARAVAGE: Narcisse. 1597-99.  
Huile sur toile. 113x95 cm.  
Galerie des Offices. Florence.



LE CARAVAGE: La conversion de St Paul, sur la route de Damas. 1600.  
Huile sur toile. 230x175 cm. Santa maria del Popolo Rome



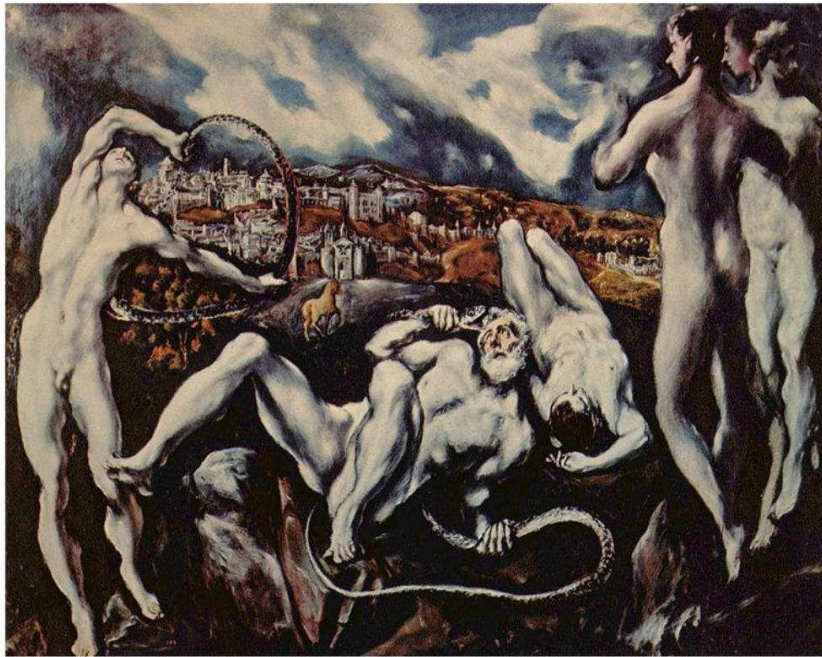
Leonard de VINCI: Madone Litta. 1490.  
Tempera sur toile transférée sur bois. 42x33 cm.  
Musée de l'Ermitage, Leningrad, Russie.



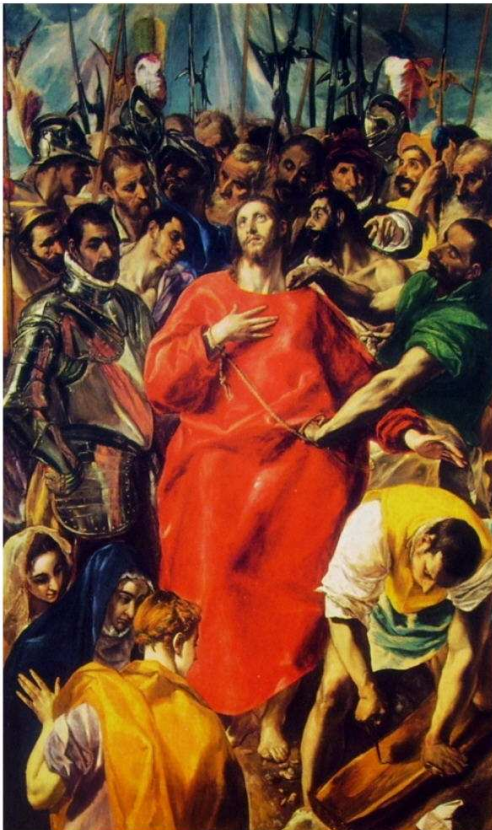
Léonard de VINCI: L'annonciation. XVI<sup>e</sup>s. 98x217 cm.  
Galerie des Offices . Florence. XVI s. Huile.



Fiche Documents divers N°45



LE GRECO: Laokoon. 1604-1614. Huile sur toile. 142x193 cm. Washington. USA



LE GRECO: L'espolio. 1579.  
Huile sur toile. 285x173 cm.  
Cathédrale de Tolède



LA GRECO: Le christ au mont des oliviers. 1610.  
Huile sur toile. 169x112 cm.  
Eglise de Santa Maria, Andujar.



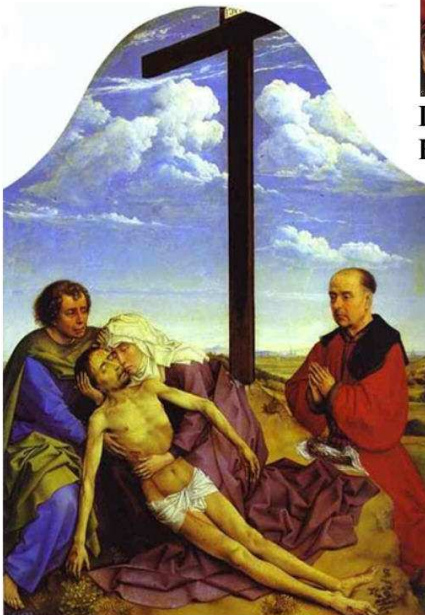
Fiche Documents divers N°51  
**Rogier VAN DER WEYDEN**



Triptyque de la crucifixion. 1443-45. Huile sur bois. 96x123 cm.  
 Kunsthistorisches Museum, Vienne



La déposition de la croix. vers 1435.  
 Huile sur panneau de bois. 220x262 cm. Musée du Prado. Madrid



Pieta. 1450. Huile sur bois. 47x35 cm.  
 Musée du Prado. Madrid

Et que penser du peintre vénitien, Le Tintoret ? Que dire de sa gamme chromatique relativement retenue qui lui permet toutefois de représenter des espaces et des scènes nocturnes avec un éclairage presque surnaturel qui laisse saillir sur les figures une lumière dénaturant considérablement les tons ? Doit-on le considérer, au même titre que ses pairs vénitiens comme un grand « coloriste » ou doit-on reconnaître chez lui cette inclinaison « luministe » qu'il emprunte à Titien ? Des questions similaires nous viennent concernant Véronèse : si la répartition mesurée des couleurs selon des zones distinctes ou juxtaposées vient conditionner l'effet d'ensemble en tempérant l'agressivité des contrastes trop accusés (comme dans « Les noces de Cana » (1562)) ne sommes-nous pas saisis, aux seconds et arrière-plans, par cette régulière gradation chromatique de teintes rompues vers les clairs ? Cette désaturation des couleurs ne fait-elle pas la part belle à l'incise lumineuse en effaçant graduellement les velléités des tons sombres ? C'est encore plus flagrant dans une œuvre telle « La famille de Darius devant Alexandre »<sup>54</sup> (1569-71) où le contraste de valeur entre le premier plan et les autres est très fortement appuyé.

Nous voyons à quel point un classement des peintres selon les tendances « Valoristes », « Luministes » ou « Coloristes » peut s'avérer délicat lorsqu'il s'agit de la peinture des époques Renaissance, Classique et Baroque. Charles Bouleau, malgré tout, a le mérite d'avoir éclairé le débat et défini de façon convaincante les postures artistiques par lesquelles, durant des siècles, les peintres ont cherché à transposer sur la toile leur rapport aux phénomènes lumino-chromatiques. Nous pensons que cet auteur voit juste lorsqu'il définit ces trois tendances picturales. Il fait preuve aussi d'une grande finesse lorsqu'il décrit leurs procédés techniques mais, de notre point de vue, il échoue dans sa tentative de classement parce qu'il ne tient pas compte de l'évolution stylistique des artistes tout au long de leur carrière ni, d'ailleurs de la complexité et de la diversité des solutions qu'ils mettent chacun en jeu... Nous garderons malgré tout en mémoire cette terminologie spécifique parce qu'elle suggère des postures artistiques divergentes qui ne manqueront pas d'être observées chez des artistes tels que Bonnard, Morandi ou Segal.

Mais avant de nous intéresser à ces derniers, nous devons encore dire quelques mots sur les artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> et des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle qui ont très largement contribué à faire évoluer la pensée artistique en posant les termes d'une conception nouvelle de la peinture et en libérant progressivement celle-ci des préjugés et des conventions qui la liaient à la tradition picturale. Sur ce point précis, nous nous accordons à la pensée de Charles Bouleau. Des peintres comme William Turner, Monet, Pissaro, Seurat ou encore Signac visent effectivement à peindre la lumière, non pas sa représentation mais bien plus son réel effet. Ainsi le mélange des couleurs sur la toile se fait-il, pour eux, par le mélange des lumières émises par chaque touche colorée, par chaque parcelle de couleurs juxtaposées ou simplement superposées à d'autres... Ce travail de la couleur-lumière va considérablement se développer durant les dernières décennies du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>54</sup> Voir fiche Documents divers N° 49 page 815



siècle et tout au long du XX<sup>e</sup>. Avec les avant-gardes modernes telles les fauves, les expressionnistes, les futuristes, les cubistes et toutes les tendances abstraites, la couleur du peintre ne sera plus un pâle reflet de la lumière naturelle que l'on copie laborieusement comme ont pu le faire les premiers impressionnistes. Elle sera lumière, couleur-lumière : employée pour sa résonance, son pouvoir de suggestion, sa puissance émotive, sa capacité à exacerber l'œil, à rayonner, à irradier... « Combien est enrichi le tableau qui n'est plus un simulacre des couleurs de la nature, mais la couleur elle-même ! » dira Robert Delaunay<sup>55</sup>.

C'est sur ces considérations historiques et théoriques qu'à présent, nous allons nous attacher à l'analyse des productions colorées des peintres et des sculpteurs de notre corpus de référence. Après avoir observé, dans la seconde partie de notre étude, la manière avec laquelle Bonnard, Morandi ou Segal s'intéressent à l'action de la lumière sur les objets du monde visible, après avoir déterminé les possibles tendances picturales caractérisant la manière avec laquelle les peintres, par le passé, ont pu traiter les rapports duels de la lumière et de la couleur sur la toile, nous allons porter toute notre attention sur les aspects chromatiques et lumineux qui opèrent au sein des productions artistiques de nos artistes de référence. Plus précisément, nous allons essayer de rendre compte des moyens plastiques mis en œuvre par ces derniers pour transposer dans l'œuvre le jeu pluriel des compénétrations lumière-couleur-espace. Mais afin de ne pas trop généraliser, ou trop enfermer leur posture dans l'une ou l'autre des tendances que nous venons de définir (valoriste, coloriste et luministe) nous tendrons à balayer l'ensemble de leurs créations en prenant en considération leur évolution picturale tout au long de leur carrière.

---

<sup>55</sup> Robert Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, documents inédits publiés par Pierre Francastel, Paris, Svepen, 1957, p 118. Cité In Zuppiroli, Bussac, Grimm, *Traité des couleurs*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001, p240

## 3.2- Chromatisme et efficiences lumineuses dans l'œuvre picturale de Giorgio Morandi.

### 3.2.1- Une œuvre pétrie de temps.

« Certes, nous dit Felix Studinka, une œuvre est d'abord une production au sens artisanal du terme, réalisée grâce à l'expressivité d'un langage visuel. Mais en même temps, cette condition matérielle d'existence lui est imposée par les exigences de la méthode propre à l'artiste [...] Plus que l'activité artisanale, il en va donc ici de la quête d'une disposition intérieure, d'un état d'esprit où trouver le regard favorable à l'origine du processus de création. »<sup>1</sup> Depuis les premières lignes de notre étude, nous nous sommes très largement attachés à mettre en exergue la posture artistique qui est celle de Giorgio Morandi et insisté sur le fait que sa recherche picturale repose, au même titre que celle de Pierre Bonnard, sur un dialogue avec la réalité du monde visible. Au fil de notre réflexion, nous en sommes venus à considérer que toute sa démarche d'artiste, toute la progression anaphorique qui donne forme et sens à son œuvre peinte, s'organise autour de cette réalité et sert avant toute chose des fins purement artistiques. Cependant, nous avons suggéré aussi que, si Morandi a effectivement tenté de rendre à la peinture un langage qui soit foncièrement le sien, il l'a fait en sachant qu'il ne pouvait pas compter sur la nature « naturante » comme modèle idéal ou, plus précisément comme répertoire de formes. Ainsi en est-il venu à mettre en scène ses objets-modèles, sorte d'acteurs muets et immobiles, disposés selon des principes d'ordonnancement, de présentation et d'éclairage qui relèvent en somme d'une intime conviction : celle que l'œuvre picturale ne peut désormais se justifier que par l'intensité qu'elle développe à remuer les perceptions, les sentiments et les pensées induites par la relation que le peintre entretient avec l'œuvre et le monde visible; et cette relation, tout à la fois sensible et intellectuelle, il se doit nécessairement de l'imposer comme le fondement même de son activité artistique. Les bouteilles, les bols, les lampes et autres boîtes qu'il érige au rang de modèles, deviennent les silencieux témoins et les protagonistes discrets de sa propre expérience de peintre aux prises aux occurrences sensibles du réel et à ses manifestations phénoménales. Il les installe invariablement sur une assise de table éclairée de façon naturelle, selon des principes relevant d'une ritualisation de l'activité plastique, d'une méthode de préfiguration dont nous avons déjà établi antérieurement le mode opératoire. Rappelons simplement l'essentiel : modulant les cadrages, jouant sur les regroupements savants et l'articulation des objets pour régler de façon stricte la composition, ajustant précisément les vides, les espacements entre chacun d'eux, il accorde une importance cruciale à

---

<sup>1</sup> Félix Studinka, « *Les aspects techniques dans l'œuvre de Morandi et Hollan* », *A l'écoute du visible : Morandi, Hollan*, Cat. Expo, Vevey, Musée Jenisch- arts et lettres, 2001. p 113

l'incidence lumineuse et aux relations sensibles qu'elle entretient avec les surfaces colorées, les volumes opaques et l'espace environnant. C'est à partir de ce savant dispositif poétique révélant les compénétrations lumière-couleur-volume qui opèrent dans l'entour, que Giorgio Morandi pose les termes de son rapport au monde visible ainsi que ceux de sa méthodique et sérielle transposition dans le tableau. Il s'est efforcé, non de représenter de façon illusionniste l'apparence de la réalité observée mais a tenté de réitérer sur la toile la présence-même des choses ou, plus exactement, le jeu instable et fugitif de leurs manifestations sensibles sous le flux de la lumière incidente ; cela en soumettant tout le variable du spectacle du monde, devenu théâtre d'objets, à l'ordonnance claire de l'esprit. Bref, il a plutôt cherché à « promouvoir dans la peinture ce qu'il pouvait sentir lui-même, dans l'intimité de son être, la pulsion la plus modeste, mais concrète de la nature. »<sup>2</sup> En réalité, il ne cherche pas à peindre le monde visible tel qu'il le voit mais vise à conserver dans la peinture, le souvenir de ce que son œil a pu saisir de présence sensible dans l'immanence de la vision... En somme, il tente de produire sur la toile, par les moyens du peintre, un équivalent plastique aux inhérents rapports chromatiques, matiéristes et lumineux qui opèrent dans l'entour tout autant que sur les objets eux-mêmes.

Ainsi, dirons-nous que le saisissement initial devant le visible se trouve à nouveau convoqué, cristallisé dans l'épiderme pictural. Sa peinture devient alors la « « synthèse simultanée du souvenir et de la vision immédiate »<sup>3</sup> et l'œuvre peut valoir ainsi par l'intensité qu'elle met à remuer des perceptions, des sentiments et des pensées. « Son miracle, nous dit Jean Leymarie, est d'avoir réalisé, sur un registre intime et délicat, l'équilibre difficile entre effusion du réel et contrôle de la raison, entre l'objectivité qui se dérobe et la subjectivité qui se presse. »<sup>4</sup>

Mais se faisant, et parce que son travail part d'une observation directe des compénétrations lumière-couleur-volume efficaces dans l'entour et sur les objets eux-mêmes, il replace inlassablement l'expérience picturale sous le contrôle vertigineux des formes, des poids, des rapports en tout genre... plus que la réalité formelle d'objets perçus dans l'épaisseur du monde, il transpose dans la matière colorée toute la légèreté et le rayonnement du visible ; et cette vision n'est possible que parce que le peintre s'attache, durant le laps de temps où s'accomplit l'anaphore, à ne retenir que l'essentiel des phénomènes lumino-chromatiques les plus délicats et les moins visibles. Bref, peindre pour Morandi n'est donc pas décrire, ni communiquer, ni signifier, ni exprimer : « C'est une action dans le temps qui sédimente du temps sur le tableau »<sup>5</sup>. Mais prenant en considération les occurrences chromatiques et lumineuses les plus discrètes, qui sont celles

---

<sup>2</sup> Paolo Fossati, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo., Paris, Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Réunion des Musées Nationaux/union latine, 1996, p 34

<sup>3</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago- Ed. Léo Scheer, 2001, p16

<sup>4</sup> Jean Leymarie, Andrew Forge, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Paris, Musée d'Art Moderne, 1971, préface n.p.

<sup>5</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago- Ed. Léo Scheer, 2001, p 29

du spectacle du monde tel qu'il veut l'éprouver, Morandi est conscient qu'il ne peut les transcrire sur la toile en dehors du temps nécessaire à son élaboration plastique c'est-à-dire à la transposition picturale. Il ne peut donc réitérer dans la peinture l'allant perceptif qui est le sien qu'en y précipitant non l'immanence des choses effectivement présentes mais la réminiscence des rapports qu'elles entretiennent avec l'entour sous l'incidence de la lumière. L'œuvre morandienne a cela d'attachant et de rare qu'elle rend prégnant, selon l'heureuse formule de Claude Estéban « l'indéfini du visible »<sup>6</sup>... il s'est glissé dans l'épiderme pictural, « une lumière qui est celle même du monde comme on l'éprouve ou comme on se souvient l'avoir éprouvée »<sup>7</sup> dans l'immanence de l'acte de perception.

Cet aspect de l'œuvre de Morandi nous ramène quelque peu aux considérations théoriques du chapitre précédent ; considérations qui nous avaient conduits à déterminer les postures créatives par lesquelles, dans le passé, les peintres se sont saisis du rapport couleur/lumière pour l'introduire dans la toile selon des choix plastiques en accord avec leur vision singulière du monde. Nous avons considéré trois tendances non exclusives qui pouvaient induire chez les créateurs, vis-à-vis des jeux complexes de la lumière et de la couleur, une attitude divergente. Soit l'artiste, portant toute son attention aux interactions de l'ombre et de la lumière, jouait sur les dualités des sombres et des clairs au détriment de l'incise chromatique (valorisme), soit il portait son regard sur la couleur intrinsèque des objets et instituait le « fait chromatique » comme l'élément conditionnant toute la surface peinte (colorisme), soit encore il considérait la lumière comme la cause déterminante de la couleur des choses et visait à en étudier les effets les plus variants ainsi que les interactions plurielles opérant entre chaque objet coloré (luministes). De toute évidence, le travail plastique de Morandi semble davantage relever de préoccupations luministes et coloristes que d'une recherche qui tendrait à faire la part belle aux modulations de l'ombre sur la lumière. Mais pour autant, nous le verrons, le peintre bolognais ne renonce pas à des procédés picturaux qui octroient à l'ombre le pouvoir de moduler, de révéler ou au contraire d'annihiler et de dissoudre les formes dans l'espace de représentation. A l'instar de Youssef Ishaghpour nous considérons que le maître de la nature morte bolognais a effectivement fait sien l'héritage plastique et pictural des grands Toscans tels Giotto, Masaccio et Piero della Francesca. De même a-t-il très sérieusement regardé et étudié les œuvres d'un Caravage, d'un Paolo Uccello et plus généralement celle de la grande tradition picturale Renaissance. Nous l'avons largement évoqué à plusieurs reprises au fil de notre réflexion mais nous devons encore en passer par là pour asseoir notre compréhension de la posture artistique très spécifique qui est celle de Morandi à l'égard des phénomènes lumineux et chromatiques ; phénomènes qui d'une part sont mis en scène et scrupuleusement observés lors de la phase de préfiguration puis transposés dans l'univers pictural par des moyens qui empruntent tout à la fois à la couleur ses qualités de matière (sa consistance, sa texture, ses gradients de surface....) et ses capacités à

---

<sup>6</sup> Claude Estéban, *Veilleurs aux confins : Fernandez, Morandi, Sima, Szenes, Tal-coat, Ubac, Viera da Silva*, Paris, Fata morgana, 1978, pp 26-27

<sup>7</sup> Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calman-Levy, 2002, p 141



émettre de purs évènements visuels lumineux (sa modularité chromatique, ses qualités spatiales et thermiques, sa capacité à rayonner, à irradier...). Rapportons ici quelques extraits des propos échangés entre Giorgio Morandi et le critique d'art, Edouardo Roditi, en 1960, lors d'un entretien qui eu lieu dans la maison du peintre, via Fondazza à Bologne<sup>8</sup> :

Question de Roditi : *« Certains critiques ont souligné ce qu'ils estiment être votre recours à des effets de lumière empruntés à des maîtres du passé afin de créer dans vos toiles l'impression de mystère qui s'en dégage. Vous êtes-vous consciemment appliqué à imiter la technique de l'un ou de l'autre des divers maîtres que vous m'avez avoué admirer ? »*

Réponse de l'artiste : *Il m'arrive rarement d'être d'accord avec ce que des critiques ont écrit sur ma peinture, et je ne serais certainement pas d'accord avec ceux que vous venez de citer, quoiqu'il me soit souvent arrivé de trouver qu'il m'était utile d'étudier un peu plus en détail la technique de l'un ou l'autre des maîtres du passé que j'admire. Je pense toutefois que Giotto, Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca et Fouquet, parmi les maîtres d'un passé déjà lointain, peuvent encore beaucoup enseigner à un peintre de notre époque.*

Question de Roditi : *Me permettriez-vous d'ajouter les noms de Léonardo da Vinci et de Giorgione à cette liste ? Leur exemple pourrait expliquer votre recours si fréquent, dans votre peinture, à des effets de Sfumato plutôt qu'à des contours plus nettement définis ?*

Réponse de Morandi : *Certainement, quoi que je n'aie pas l'impression de m'être jamais consciemment intéressé à eux autant qu'aux autres peintres que je vous ai nommés.*

Question de Roditi : *Il m'est aussi arrivé de penser que vous avez peut-être été également intéressé par les petites natures mortes que l'on trouve dans les intérieurs avec personnages d'Antonello da Messina.*

Réponse de Morandi : *Certainement, Antonello m'a aussi intéressé, quoique bien plus tard, quand j'ai enfin eu l'occasion de me rendre compte de la très grande qualité de sa peinture [...] Mais je dois aussi vous avouer que je dois une large part de mon appréciation de l'art des maîtres de la Renaissance italienne à Cézanne et Seurat. »*

A cette remarque, le critique d'art s'étonne : *« Je peux concevoir qu'il y ait une certaine affinité entre la peinture de*

---

<sup>8</sup> Entretien de Giorgio Morandi avec Edouardo Roditi. Publié dans « *Dialogues on Art* », Londres, Seckers & Warbuc, 1960. Traduit de l'anglais et rééd. In Edouardo Roditi, « *Propos sur l'art* », Paris, Librairie José Corti, 1987. Reproduit in Karen Wilkin, « *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens* », Paris, Hazan, 2007, pp 143 à 158.

*Seurat et celle, par exemple, de Sassetta, mais je ne vois pas quels rapports il peut y avoir entre la peinture de Cézanne et celle des maîtres de la Renaissance italienne que vous m'avez déclaré admirer. »*

A quoi Morandi rétorque : *« Cézanne n'avait pas, je l'avoue, les qualités de coloriste de ces peintres italiens, mais il avait en commun avec eux un sens très rigoureux de la composition. Quant à Seurat, je le comparerais plutôt à Piero della Francesca qu'à Sassetta. Les personnages de Seurat ont souvent la même qualité monumentale ou sculpturale que ceux de Piero. »*<sup>9</sup>

Et quelques instants après, l'artiste confie à son interlocuteur que l'un *« des plus grands regrets de [sa] vie aura été de n'avoir jamais eu l'occasion d'étudier de [ses] propres yeux une seule peinture de Vermeer »*.

De même, au cours de ce même entretien, aura-t-il déclaré que *« Les effets de trompe-l'œil ne [l'avaient] jamais séduit »*<sup>10</sup> et que Chardin demeurait à ses yeux l'un des plus grands peintres de la nature morte dont il avait eu l'occasion d'étudier les œuvres :

*« Il n'a jamais eu recours », dit-il, « aux effets de trompe-l'œil. Au contraire, Chardin a toujours réussi, avec ses pigments, son sens de la forme et de l'espace, et surtout ses textures et en somme sa matière, comme le disent vos critiques français, à nous communiquer sa vision d'un monde qui l'intéressait personnellement. »*

Roditi : *« Je crois que cette qualité de la matière, chez Chardin, est le fruit d'un effort intense d'observation et d'une certaine sensualité ou gourmandise aussi, sans être jamais une fin en soi, ainsi que ce culte de la matière l'est devenu depuis quelque temps chez certains peintres tachistes [...] J'oserais même dire qu'une toile de Chardin peut éveiller en nos sens ou nos sentiments des réactions qui seraient presque les mêmes que ceux qu'éveillerait en nous la réalité qu'il dépeint [...] Il s'agit là, en tout cas, d'une qualité de magie très mystérieuse et qu'il est à peu près impossible de définir verbalement ou sans en citer des exemples concrets. Je la retrouve d'ailleurs aussi dans les détails de nature morte qui font partie de certaines toiles du Caravage, de Vélasquez ou de Zurbaran où se trouvent des personnages [...] »*

Morandi : *Cette qualité de peinture que vous avez raison de trouver si mystérieuse, je la perçois de même dans certaines toiles de Corot, de Manet ou de Bonnard qui ne représentent pas nécessairement des natures mortes, mais évidemment aussi chez*

---

<sup>9</sup> Extrait du dialogue entre Roditi et Morandi, In Karen Wilkin, *« Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens »*, Paris, Hazan, 2007, pp 152 et 154.

<sup>10</sup> Morandi cité par Roditi In Karen Wilkin, Op Cit, p 148

*Chardin, Courbet et les autres peintres que vous venez de nommer »<sup>11</sup>*

A la lecture de cet échange entre le critique d'art et le peintre bolognais, un constat s'impose : Morandi porte un intérêt certains à la peinture des maîtres anciens dont la technique met en avant des enjeux fortement liés à la dualité Lumière/couleur. Il fait référence à Giotto, Paolo Ucello, Masaccio, Fra Angelico et Jean Fouquet dont il a étudié personnellement la technique. Il fait preuve d'une réelle connaissance d'un passé pictural qui semble l'avoir quelque peu nourri mais cependant la façon avec laquelle il répond à son interlocuteur, lorsque celui-ci lui demande s'il s'est « consciemment appliqué à imiter la technique de l'un ou de l'autre de [ces] divers maîtres », laisse à supposer une certaine volonté de se soustraire sensiblement de cette filiation artistique ; du moins ne la revendique-t-il pas ouvertement et de manière soutenue. De même, lorsque Roditi réfère à la peinture de Léonard de Vinci, d'Antonello da Messina<sup>12</sup> ou à celle du Caravage, Morandi acquiesce mais sans pour autant insister, trouvant plus à propos de citer alors un Corot, un Manet, un Cézanne et un Seurat, ou bien encore de préciser « *[qu'il lui] arrive rarement d'être d'accord avec ce que des critiques ont écrit sur [sa] peinture, et [qu'il] ne serait certainement pas d'accord avec ceux que [Roditi venait] de citer* ». Pourquoi une telle attitude alors que d'évidence, la grande majorité des critiques et historiens de l'art qui se sont penchés sur cette question ont en effet mis en exergue cette supposée « parenté »<sup>13</sup> ?

Nous pensons que cela relève tout à la fois de l'esprit d'indépendance qui habite de façon obsessionnelle le peintre et surtout des enjeux poétiques que Morandi considère, à juste titre, comme relevant d'aspirations et de finalités fort divergentes. En effet, s'il a effectivement beaucoup regardé les primitifs italiens et les grands maîtres de la Renaissance, s'il s'est profondément intéressé à la peinture de Chardin, de Corot et d'autres artistes du XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, son art ne se constitue nullement autour

---

<sup>11</sup> Ibidem p 149

<sup>12</sup> Voir fiches documents divers N° 44 et 54 pages 802 et 145 Livre 1

<sup>13</sup> Remarque : Parmi les historiens et critiques d'art qui ont très largement contribué à mettre en exergue les liens qui unissent l'œuvre du maître de la nature morte bolognais et la peinture des époques Renaissance et Classiques, nous nommerons entre autres, Roberto Longhi (« *Discours inaugural au cours d'histoire de l'art à l'université de bologne, moments de la peinture bolognaise* » [1935] in *Da Cimabue a Morandi*, sous la direction de Contini, Milan, Mandadori, 1973), Cesare Brandi (« *Cammino di Morandi* », [1942] in C. Brandi, *Morandi*, Rome, Ed. Riuniti, 1990), Luigi Magnani (« *El mio Morandi* » Turin, Ed. Einaudi, 1982, Lamberto Vitali (« *L'opera di Giorgio Morandi*, cat. Expo. Bologne, 1966), Francesco Arcangeli, *Giorgio Morandi*, [1964], 2<sup>ème</sup> Ed., Turin, Einaudi, 1981), Fabrizio d'Amico, *Morandi*, Col galerie d'art, Milan, Ed. Cinq continents, 2004), Renato Miracco, *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Milan, Ed. Mazzotta, 2005)... la liste des auteurs est bien trop importante pour les nommer ici dans le détail de leurs publications. Citons encore, Marilena Pasquali, Michela Scolaro, Jean Clair, Paolo Fossati, Youssef Ishaghpour, Jean Leymarie, Yves Bonnefoy ou encore Dominique Radrizzani, Karen Wilkin, Andrew forge, Claude Esteban , Stefania Massari...

Nous renvoyons notre lecteur aux considérations bibliographiques que nous insérons en fin d'ouvrage.

de valeurs figuratives relevant du religieux, de l'histoire chrétienne, des mythes antiques ou des événements historiques fondateurs, ni même d'ailleurs de l'art du portrait ou des scènes de genre. Chez lui, rien de tout cela. La peinture est réduite à elle-même et c'est par elle-même qu'elle pose les enjeux qui lui sont primordiaux : l'espace, la lumière, la forme et la couleur, seules préoccupations que daigne revendiquer clairement ce peintre « fidèle à [sa] conception de l'art pour l'art »<sup>14</sup>... En somme, Morandi est épris d'une passion mesurée pour les traditions picturales des siècles passés. Il fait preuve d'une connaissance profonde de l'art de peindre des grands maîtres Renaissance et Classiques et, sans aucun doute, en tire bénéfice pour lui-même. Cependant cela ne relève pas, comme semble vouloir le sous-entendre Roditi, d'un principe d'imitation ou même de réitérations purement techniques. Si le passé pictural lui importe, c'est parce qu'il lui permet de comprendre la manière avec laquelle les grands artistes, depuis le Quattrocento, ont traité les problématiques plastiques inhérentes à l'espace pictural : la composition et l'ordonnement des espaces en profondeur, les proportions figurales et les rapports fond-figure mais aussi les dualités couleur-lumière, surface-profondeur, dessin-couleur... Bref, Morandi se nourrit en quelque sorte des « leçons » artistiques des peintres anciens mais sa façon de peindre n'a que peu de chose à voir avec l'art pictural issu de la tradition Renaissance. Chez lui « la relation à l'art du passé est de l'ordre de la réminiscence. Et la réminiscence est un pur mouvement de temps, non pas une mémoire submergée de souvenirs, de dépendances et de citations d'œuvres d'art. C'est la vision qui se réalise dans l'acte de la peinture. »<sup>15</sup> Plus simplement, son intérêt pictural s'est déplacé vers des questionnements désormais directs, visant les éléments qui constituaient jadis les composantes du récit ou de la description : la couleur, la matière, l'espace, la lumière...

Et ce n'est pas anodin, si au fil de son échange verbal avec Edouardo Roditi, il recentre son propos sur des peintres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle tels Corot, Cézanne ou Seurat : ceux-là ont en commun d'avoir établi progressivement les bases-mêmes d'un art qui allait se passionner toujours davantage pour la manière avec laquelle les signes plastiques existent et se comportent entre eux. Mieux encore, ils sont les précurseurs d'une peinture moderne encline à se pencher sur les possibilités afférentes de la couleur aux prises aux aléas de la lumière incidente. Ils sont de ceux-là qui cherchent invariablement à asseoir tout leur art de peindre sur les enjeux propres aux synthèses chromatiques et à ses relations inhérentes avec l'entour... Si Morandi fait allusion à ces peintres, s'il nomme aussi Monet, Renoir, ou Bonnard, c'est que, comme lui, ces derniers reconnaissent à la couleur une intériorité qu'elle doit principalement à la lumière.

---

<sup>14</sup> Giorgio Morandi cité par Edouardo Roditi, In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p 146 : « Je pense même que je reste fidèle à une conception de l'Art pour l'Art plutôt qu'à un art mis au service de la religion, de la gloire nationale ou de la justice sociale [...] Rien ne me serait plus étranger qu'un art qui se proposerait de servir d'autres buts que ceux strictement contenus dans l'œuvre d'art . »

<sup>15</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago- Ed. Léo Scheer, 2001, p 15





## Fiche Documents divers N°49



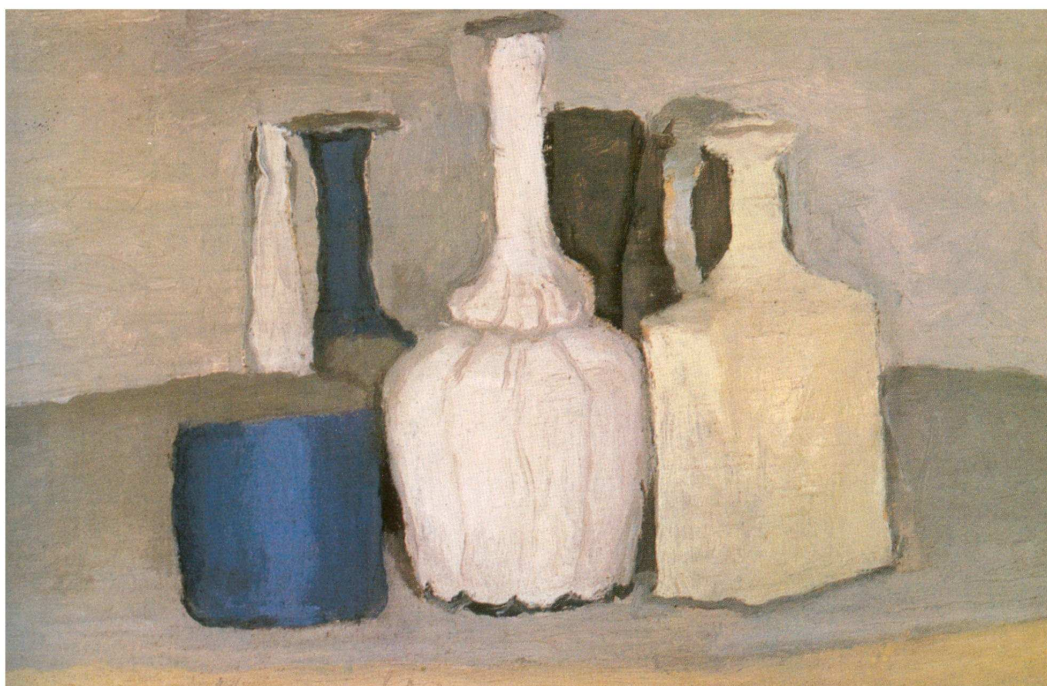
Paolo VERONESE: Les noces de Cana. 1562. Huile sur toile. 677x994 cm. Musée du Louvre, Paris



Paolo VERONESE: La famille Darius devant Alexandre. 1569-71. Huile sur toile. 236x475 cm. National Gallery, Londres



## Fiche Giorgio Morandi N°26



Nature morte. 1948. Huile sur toile. 26x40 cm. Fondation Rocca, Parme. Vitali cat. 647



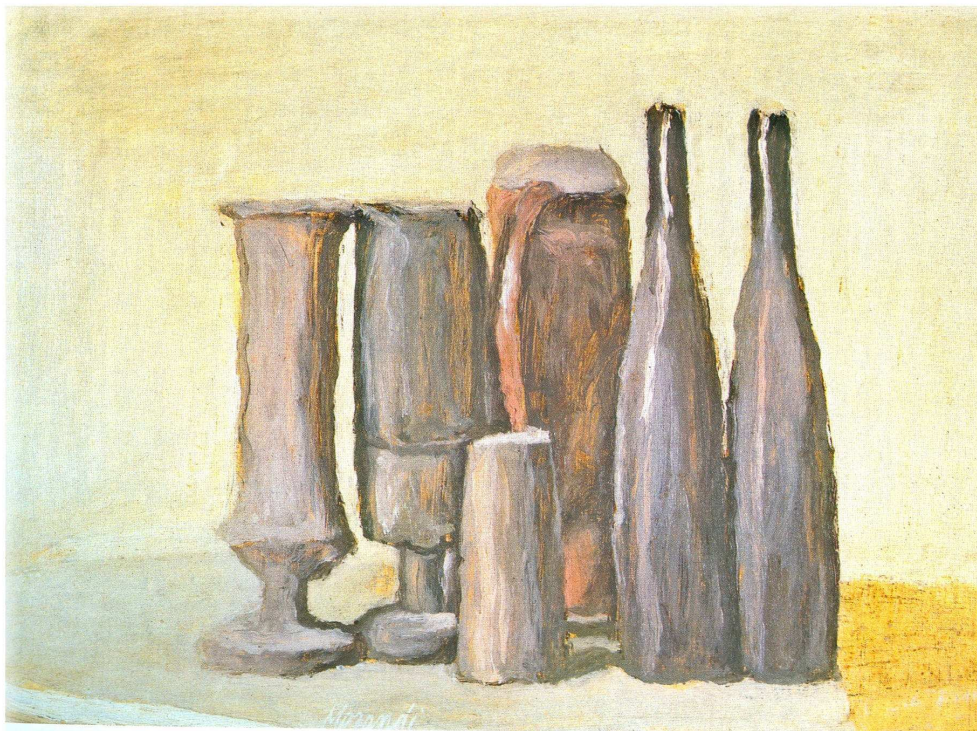
Nature morte. 1949. Huile sur toile. 36x45,5 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 691



## Fiche Giorgio Morandi N°27



Nature morte. 1949. Huile sur toile. 36,5x45,5 cm. Coll. Franz Armin Monat, Freiburg sur Breisgau. Vitali cat. 683



Nature morte. 1947. Huile sur toile. 31,8x43,7 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 563



## Fiche Giorgio MORANDI N°37



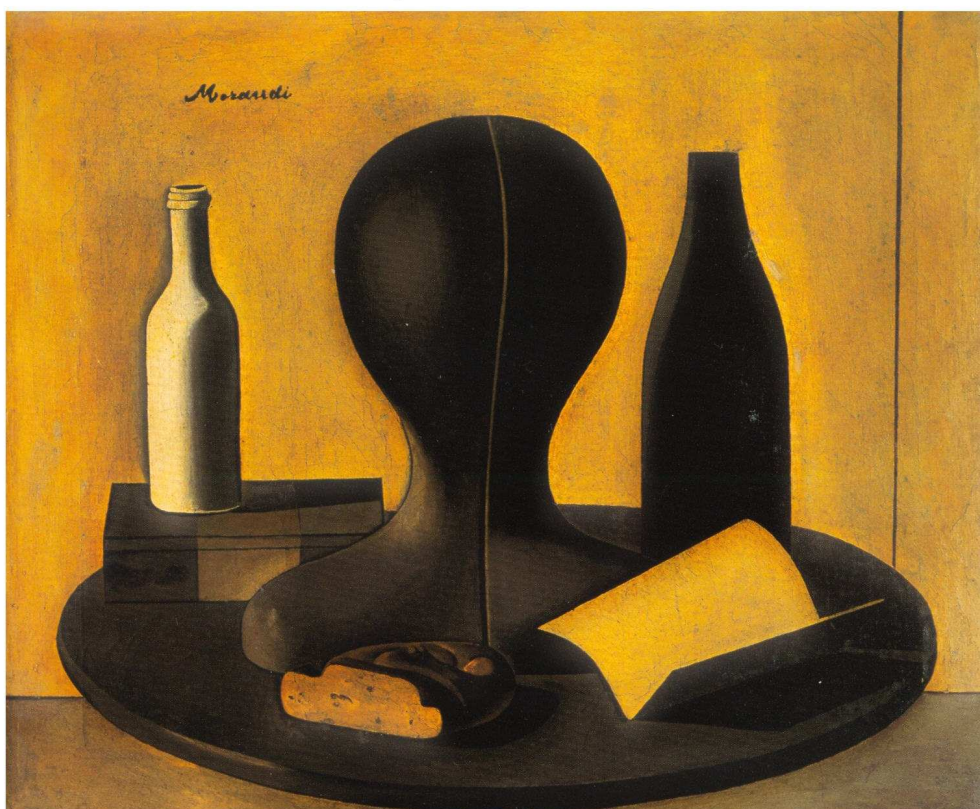
Nature morte. 1920. Huile sur toile. 60,5x66,5 cm. Coll. particulière, milan. Vitali cat. 51



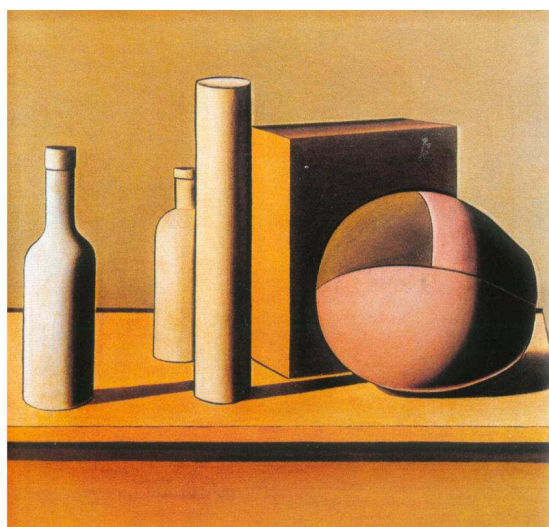
Nature morte. 1920. Huile sur toile. 30,5x44,5 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 57



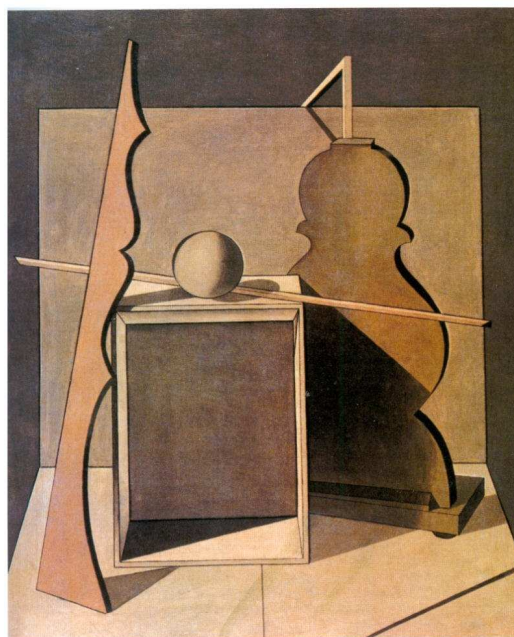
## Fiche Giorgio MORANDI N°38



Nature morte. 1918. Huile sur toile. 47x58 cm. Coll. Riccardo et Magda Jucker. Vitali Cat. 40



Nature morte. 1919. Huile sur toile. 51,5x55 cm. Fondation Roberto Longhi, Florence. Vitali cat. 46



Nature morte . 1919. Huile sur toile. 56,5x47 cm. Pinacothèque de Brera, donation Jesi, Milan. Vitali cat. 44



## Fiche Documents divers N°57



Hans HOLBEIN le jeune: Portrait de Cheseaman Maurithuis. 1533. Huile sur bois. 59x62,5 cm. La Haye



Hans HOLBEIN le jeune: Portrait de Catherine Howard. 1540. Huile sur toile. 74x51 cm. Museum of Art, Toledo



Philippe de Champaigne. Ex Voto ou Soeur et mère. 1662. Huile sur toile. 165x229 cm. Musée du Louvre, Paris



Giovanni FATTORI: La Porta Rossa, Cassa Colonica. 1862-63. Huile sur toile. Fondation Magnani Rocca, Parme.



Giovanni FATTORI: Attelage de boeufs. 1867. Huile sur toile. 40x104cm. Florence

Cependant gardons-nous bien de voir dans la peinture de Morandi les principes qui commandent à l'œuvre impressionniste car « tandis que [ces derniers] poursuivaient le jour pour lui voler des éclats de lumières et des frissons de feuilles, et fixer ainsi sur la toile la fraîcheur changeante de l'heure [...] Morandi recherche la durée et le secret d'empêcher les instants de s'enfuir insensiblement et trop vite. Mais déjà la mesure et la notion du temps imposent celle de l'espace. Pour arrêter le premier, il faut réduire le second. »<sup>16</sup> Il y a du temps cristallisé, sédimenté dans les chairs sensibles et colorées des peintures de Morandi, avons-nous pu écrire précédemment ! Et ce temps est celui aussi qui incombe à la perception de l'œuvre... « Il faut réduire l'espace pour arrêter le temps » suggère Michela Scolaro. Morandi le croit qui méthodiquement s'applique à la tâche : il réduit l'espace de représentation à une structure spatiale bipartite ou tripartite, formée d'une assise sur laquelle reposent quelques objets anonymes apparaissant sur un arrière-plan aveugle et neutre. Il modère considérablement la gamme de couleurs dont il fait usage pour chaque production. Il limite le nombre d'objets, a tendance à les regrouper, à les resserrer les uns contre les autres. Tout au long de sa carrière, il ne dérogera que rarement à ces principes compositionnels. Mais plus encore, dirons-nous, il réduit considérablement la visibilité de l'espace suggéré en profondeur par l'entremise d'un traitement chromatique des plus singuliers : l'espace coloré et la lumière qui s'y propage induisent, chez le regardeur, une indétermination, une indécision perceptive qui impute partiellement à l'espace représenté sa profondeur de champ, du moins celui-ci génère-t-il une épaisseur incertaine et indéfinie. Il crée un espace coloré dans lequel la dualité visible-non visible perturbe inexorablement l'évidence diaphane d'un champ profond autorisant la différenciation claire entre les figures et l'entour. Faisant cela, il minimise la confiance que le spectateur place dans son organe visuel. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder quelques tableaux tels la « Nature morte » de 1948 (Fondation Rocca de Parme)<sup>17</sup>, la « Nature morte » (Vitali 563) de 1947 et celle de 1949 (Vitali 683)<sup>18</sup>. Nous sommes là devant des peintures qui nous amènent à éprouver notre incapacité à déterminer avec exactitude le tissu des distances spatiales ; ou bien encore, il nous suffit de porter notre regard sur la grande majorité des pièces produites<sup>19</sup> durant les années 1930 à 1959 et d'observer avec attention la manière avec laquelle l'artiste rend inopérante dans l'espace représenté, la distinction des pleins et des vides. C'est, en somme, par un traitement pictural singulier générant simultanément le flux d'une lumière diffuse et l'efficace d'une couleur affirmant sa matérialité que la figure mue en un corps impalpable, insaisissable dans l'entour... Et cette indétermination spatiale est source d'un trouble perceptif par lequel nous sommes conduits à appréhender

---

<sup>16</sup> Michela Scolaro, « *Immobile, à grand pas* », In Paolo Fossatti, Jean Clair, Michela Scolaro, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Paris, Réunions des Musées nationaux/Union Latine, 1996, p 64

<sup>17</sup> Voir Fiche Giorgio Morandi N°26 page 816

<sup>18</sup> Voir Fiche Giorgio Morandi N°27 page 817

<sup>19</sup> Voir les différentes fiches Giorgio Morandi N° 41 à 45 et 46 pages 833 à 837 et 861



l'objet de notre vision simultanément comme un ensemble de signes plastiques et colorés campant sur la surface et comme un espace représenté dans le champ en profondeur.

Insistons quelque peu et précisons plus encore notre pensée : « l'art de Morandi ne relève pas plus du projet des impressionnistes qui était de saisir un moment par une ombre, par un éclairage, par une densité lumineuse, par un effet optique, par un jeu de complémentaires où l'œil opère la fusion de ce qui vient d'avoir lieu et de ce qui va venir [...] que du projet d'un art moderne livré, lui, aux processus du *Tempus mortuum*, au temps mécanisé des rouages technologiques qu'il s'efforçait grossièrement d'imiter... »<sup>20</sup> Le temps, dirons-nous avec Jean Clair, « Morandi ne le saisit pas ni ne le décompte. Il en rend sensible la présence ; mieux il en fait la substance de son art. »<sup>21</sup> Et si le temps est une donnée de l'œuvre de Morandi c'est parce que celle-ci soumet la perception au doute, à l'hésitation: figures peintes transparaissant sous un voile de lumière éparse alors même que, déjà, elles se désagrègent ou disparaissent. Si le temps est efficient dans la peinture de Morandi c'est parce que ce dernier parvient à figurer le volume des objets dans le tissu des distances spatiales tout en suggérant leur dissolution chromatique dans l'entour coloré. Il nous fait voir consécutivement l'espace profond et son contraire. Bref, si le temps opère dans les toiles peintes de Morandi c'est parce qu'elles deviennent le « lieu » où s'accomplissent, selon les conditions d'exercice du regard, et dans la durée même de la perception, les phénomènes de transformation du visible. C'est en cela, nous le sentons bien, que le travail du maître bolognais n'emprunte ni ne réfère directement à l'œuvre peint des artistes de la tradition picturale passée.

Cependant, nous n'infirmons nullement qu'il puisse y avoir quelques évidences plastiques qui font dire à certains que la peinture de Morandi n'est pas étrangère ou indifférente à la celle des premiers Renaissants. Mais nous considérons que si tel est le cas, si en effet elle retrouve quelques accents formels, chromatiques et lumineux qui peuvent renvoyer un tant soit peu aux réalisations picturales des primitifs italiens, elle ne réfère jamais directement à leur méthode de travail ou à leur état d'esprit. Certes, Morandi a étudié les prestigieuses fresques et les peintures de Giotto à Padoue ou à Assise ainsi que celles de Piero della Francesca à Arezzo ou à Florence. Il a une connaissance aiguë de l'art de peindre des maîtres de « la grande Tradition italienne »<sup>22</sup> tels Masaccio ou Paolo Ucello. Il connaît remarquablement bien leurs techniques qu'il peut, par ailleurs, utiliser si nécessaire mais son approche sensible du réel est telle qu'il lui a fallu

---

<sup>20</sup> Jean Clair, « *Le sablier de Morandi* », In Paolo Fossatti, Jean Clair, Michela Scolaro, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Musée maillol/Fondation Dina Vierny, Paris, Réunions des Musées nationaux/Union Latine, 1996, p 51

<sup>21</sup> Ibidem

<sup>22</sup> Remarque : ces mots sont tirés de la seule note autobiographique que le peintre bolognais aura publiée. Nous en avons déjà fait un commentaire en page... de cet ouvrage, où nous avons effectivement essayé de saisir les rapports que Morandi entretenait avec ses contemporains. Cette contribution autobiographique fut publiée dans le quotidien « *L'Assalto* » du 18 Février 1928, à Bologne, reprise en sa totalité par Loretta Giudici dans *Lettere*, Milan, Ascondita, 2004 et partiellement dans Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Editions Hazan, 2007, p 133.

trouver en ses propres ressources de peintre moderne, d'autres moyens plastiques adéquats afin de satisfaire pleinement aux exigences d'une transposition picturale des plus singulières. Tout au plus, oserons-nous dire que certains rapports formels et chromatiques ainsi que quelques aspects relevant de la composition peuvent renvoyer effectivement à l'œuvre de Giotto, ou à celle de Piero della Francesca ... Rien qui puisse, en somme, sous-tendre l'idée d'une quelconque filiation directe, mais seulement quelques traits de caractère par lesquels la recherche plastique de Giorgio Morandi peut être considérée dans la continuité historique de la tradition de l'art pictural occidental. Certes, Morandi est un ardent continuateur d'une pensée plastique établie depuis la Renaissance et il se refuse de rompre les liens avec la représentation figurative, mais cependant, il innove fondamentalement par la posture picturale qui est la sienne face aux occurrences du monde visible ; occurrences dont il cherche obstinément à produire sur la toile un équivalent sensible. En cela il est sans aucun doute plus proche d'un Pierre Bonnard que d'un Pablo Picasso pour qui la « Tradition » a vécu.

Comme le fait remarquer Karen Wilkin<sup>23</sup>, si l'influence d'un Giotto est décelable au sein de ses humbles natures mortes, c'est essentiellement dans la manière puissante avec laquelle il assoit les motifs aux formes massives dans des entours limités à leur strict minimum: espace de représentation schématisé dans lequel les figures et le décor sont réduits aux volumes et plans essentiels. De même, sommes-nous amenés parfois à retrouver dans les jeux géométriques de la composition, dans la monumentalité de ces figures peintes et dans la subtile sévérité de la palette colorée, des traits similaires à ceux des peintures de Piero della Francesca. Sans doute aussi pouvons-nous dire qu'il partageait avec les maîtres du Quattrocento ce « besoin d'un ordre explicitement puriste, mais qui ne comporte pas le renoncement à un monde qui avait déjà adopté sa physionomie précise. »<sup>24</sup> Mais, répétons-le, la posture artistique de Morandi ainsi que les moyens picturaux qu'il met en œuvre pour parvenir à rendre cet état de lumière indéfinissable, cette « qualité de magie très mystérieuse et qu'il est à peu près impossible de définir verbalement ou sans en citer des exemples concrets »<sup>25</sup>, sont tout autre ! Et afin de nous en convaincre, portons précisément notre regard sur quelques unes de ses toiles et tentons d'analyser la manière avec laquelle, dans l'espace du tableau, le peintre traite les rapports intrinsèques de la couleur et de la lumière.

Attachons-nous à décrire tout d'abord la manière avec laquelle, dans les « Natures mortes » peintes entre 1920 et 1930, Morandi parvient à jouer simultanément des qualités matiéristes de la couleur et de ses capacités à rayonner, à propager la lumière. Nous nous intéresserons aussi à la façon avec laquelle l'ombre interfère dans l'espace suggéré en profondeur pour en accentuer ou en amenuiser l'épaisseur. Nous comparerons succinctement

---

<sup>23</sup> Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Editions Hazan, 2007, p 60

<sup>24</sup> Lamberto Vitali, « *Giorgio Morandi : un temps qui n'a pas de fin* ». In Solmi, Clair, Vitali, *Morandi*, Cat. Expo. Hôtel de ville de Paris, Milan, Ed Mazzotta, 1987, p 31

<sup>25</sup> Roditi In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p 149

certaines de ces œuvres à des peintures antérieures relevant de l'esprit de la « Scuola Metaphysica », non parce que nous considérons que ces dernières réfèrent à notre objet d'étude (l'objet pictural réel) mais parce qu'elles permettent d'établir un jalon à partir de quoi nous serons à même de rendre compte de l'évolution sensible de la technique du peintre cherchant obstinément à transcrire dans l'espace pictural les dualités couleur-lumière et surface-profondeur qui fondent toute perception figurale. Nous mettrons ainsi en exergue les qualités de coloriste du peintre qui a su très tôt user tout autant de la couleur-matière (ou couleur-pigment) que de la couleur-lumière.

Observons tout d'abord la « Nature morte »<sup>26</sup> (Vitali cat. 51) de 1920 qui appartient à la collection de la Pinacothèque Nationale de Breda. Cette peinture s'inscrit dans la continuité des pièces que Morandi réalisa durant sa brève période métaphysique. On sent encore l'influence des « Valori Plastici » dans la manière avec laquelle l'artiste compose l'image. Sur la table ronde dont le plateau apparaît très légèrement redressé, quelques objets en pause sont agencés de façon très soignée. Indéniablement rassemblés sur eux-mêmes pour former en quelque sorte un théâtre énigmatique d'objet banals, ils se laissent modeler par une lumière froide décentrée sur la gauche dont la source est supposée provenir d'une région hors champ légèrement située vers l'avant, dans l'en-face où se trouve précisément le spectateur. Cette façon de suggérer l'éclairage de la scène représentée par un flux lumineux latéral affleurant délicatement les surfaces exposées des objets n'est pas sans rappeler la « manière claire » du Caravage ou les sensibles effusions ombrées des fresques de la chapelle Brancacci réalisées par Masaccio<sup>27</sup>, mais plus encore nous semble-t-il, cette œuvre fait écho des jeux délicats d'ombre et lumière efficients dans les natures mortes de Chardin<sup>28</sup> : de la même façon, la lumière propagée jusque dans le fond, remonte à la surface des choses, donnant des objets un aspect minéral des plus particulier. Contrairement à des pièces antérieures telles les « Natures mortes »<sup>29</sup> de 1918 ou 1919, les figures s'adoucissent et commencent à nuancer leur existence spatiale pour apparaître dans l'évidence d'une lumière froide qui révèle les surfaces plâtreuses des objets, modèle les masses et les volumes et leur donne leur poids sensible. Ici encore subsiste le discours prolix de l'apparence en ses aspects tangibles : l'espace tout autant que les objets sont soumis à l'efficace d'un jeu de tons clairs et sombres qui vient fixer définitivement les figures dans l'entour pour leur donner toute l'épaisseur qu'impose leur apparente tridimensionnalité. Il s'agit d'une œuvre dont l'implacable stabilité de la composition et l'incise régulée des effets de l'ombre et de la lumière représentées font dire à Fabrizio D'Amico que « Chaque ligne, chaque corps semblent parler d'un vieux rêve de perfection »<sup>30</sup>. Comme dans les

---

<sup>26</sup> Voir Fiche Morandi N° 37 page 818

<sup>27</sup> Voir fiche documents divers N° 53 page 665, livre 2.

<sup>28</sup> Voir fiche Documents divers N°56 page 829

<sup>29</sup> Voir fiche Morandi N°38 page 819

<sup>30</sup> Fabrizio d'Amico, *Morandi*, Col galerie d'art, Milan, Cinq continents, 2004, p 30 : légende de la planche N°8

peintures exécutées durant la période métaphysique, l'espace bien que limité en profondeur par un arrière-plan aveugle y est entièrement accessible. D'un aspect relativement uniforme et plat, ce dernier permet au peintre de régler de manière adéquate le tissu des distances spatiales et la lumière qui s'y propage. Les ombres alors y apparaissent comme autant d'indices par lesquels l'œil sonde la qualité absolue d'un flux lumineux qui creuse l'air autour des figures. On y observe aussi, dans la concentration tendue de l'image, le souvenir de clairs-obscur glissant subrepticement sur les formes. Mais en aucun cas, dans ce tableau, ne peuvent être éprouvées l'extrême tension et la dureté des contrastes qui rythment la surface des toiles des années précédentes. Dans la « Nature morte » (Vitali cat. 40) de 1918 ou plus encore la « Nature morte »<sup>31</sup> de 1919, nous assistons à l'abrupt affrontement des surfaces sombres et claires qui établissent un rapport d'évidence avec les figures alors que simultanément elles les déniaient: la bouteille et le cylindre redressé qui campent au premier plan, sur la partie gauche, dans la « Nature morte » de 1919, présentent un profil circonscrit par un linéament noir fortement prononcé ainsi que des contrastes de valeurs très appuyés qui leur permettent de se détacher très nettement de l'arrière-plan. Mais en même temps, le jeu peu nuancé entre les blancs et les bruns qui couvrent chacune des surfaces circonférentielles des objets tend à nuire considérablement à la suggestion des volumes. C'est encore plus flagrant dans la « Nature morte » (Vitali cat.40) de 1918, où apparaissent deux bouteilles disposées à droite et à gauche, de façon relativement symétrique par rapport à l'axe médian vertical. La bouteille de droite n'est constituée, en fait, que d'une surface monochrome noire bordée, sur son profil gauche, d'une bande irrégulière de couleur grise posée en aplat. Nous sommes en présence non d'un volume plein suggéré en ronde-bosse mais d'une silhouette obscure qui se détache très fortement de l'arrière-plan beaucoup plus clair et lumineux. Sur la partie gauche de l'image, la seconde bouteille semble totalement figée au dessus du couvercle d'une boîte rectangulaire. Son volume est obtenu par une modulation de tons blancs rabattus vers les gris, jusqu'à l'obtention d'un noir profond. Mais contrairement à la bouteille figurée sur la « Nature morte » de 1919, elle se détache sur un entour dont la valeur chromatique diffère selon que l'œil se porte sur le profil éclairé de l'objet ou sur sa partie ombrée. Dans le premier cas, l'arrière-plan est légèrement noirci par un glacis qui couvre la zone contiguë à la ligne formant le profil éclairé l'objet. Cette dégradation du ton rompu vers le noir tend à rehausser considérablement l'éclat de sa surface blanche et le décale vers l'avant. Dans le second cas, c'est l'arrière-plan qui paraît fondamentalement plus clair et, dans son rapport aux surfaces de couleurs sombres environnantes, il tend à constituer un fond très lumineux qui projette toutes les figures plus en avant. Ainsi la bouteille, par un jeu de clairs-obscur savant, se détache-t-elle avec excès du reste de l'œuvre : on a la sensation qu'elle n'adhère pas totalement à l'unité de la surface peinte...qu'elle est pour ainsi dire collée par-dessus l'épiderme pictural, seule figure rayonnant de lumière qui flotte inexorablement sur l'harmonie des ocres et des bruns.

---

<sup>31</sup> Voir fiche Morandi N° 38 page 819



Remarquons par ailleurs l'emplacement de la signature de l'artiste. Cette écriture<sup>32</sup> vient ajouter à l'ordonnance des tons clairs et sombres une ultime touche de brun qui rend plus prégnant et plus distant à la fois l'arrière-plan lumineux : stabilisant la composition, elle favorise, dans le champ en profondeur, la distinction des différents plans. Ces derniers semblent s'échelonner depuis l'arrière-plan où est inscrite la signature du peintre jusqu'à l'avant-plan formé par le rebord du plateau de table, la miche de pain et la feuille de papier pliée. Tous les objets figurés sont disposés derrière le plan de représentation du tableau. Cependant, à y regarder avec plus d'attention, on constate que la bouteille blanche apparaît non à l'arrière mais bien davantage plaquée à même le plan fictif de l'image... Il y a là un phénomène optique qui trouble la perception : dans la mesure où nous reconstruisons mentalement la position des objets dans l'espace par le truchement de leur taille et de leur situation géographique les uns par rapport aux autres, nous établissons intellectuellement la position de cette bouteille derrière les autres objets disposés sur la table (à l'exception bien évidemment de la boîte sur laquelle elle est posée). Mais son traitement lumino-chromatique est tel qu'elle semble visuellement se détacher du reste de l'image et apparaît nettement plaquée sur la paroi fictive qui constitue le plan de représentation du tableau : sa luminosité et les jeux de clair-obscur qui y opèrent la projette vers l'avant... notre perception des espaces représentés en profondeur est alors mise à mal et nous ne pouvons pas véritablement appréhender le tissu des distances spatiales. Notre perception est aux prises à des données contradictoires : d'une part, le traitement coloré impose une hiérarchisation des plans en profondeur selon un ordre qui place la bouteille contre le plan fictif de l'image et nous fait situer la signature de l'artiste à l'arrière-plan sur la surface lumineuse et ocre qui forme un pan de mur aveugle. D'autre part, nous observons un avant-plan constitué par le rebord du plateau de table où se trouve la miche de pain et la feuille de papier, puis un second plan comportant la tête de mannequin, et enfin un troisième où sont disposées les deux bouteilles. Derrière celles-ci se dresse alors l'arrière-plan constitué d'une surface lumineuse de tons ocres sur laquelle apparaît la signature de l'artiste... D'un point de vue de la perception des espaces représentés, le peintre met en œuvre, ici, des données contradictoires qui jettent le doute dans l'esprit du regardeur et l'amènent à prendre conscience du caractère dynamique de l'acte de percevoir. Cet état de fait deviendra dès le milieu des années vingt, l'une des caractéristiques de l'art de peindre de Morandi.

Revenons quelques instants sur la « Nature morte » (Vitali cat. 51) de 1920 et constatons que, par un traitement chromatique qui laisse aux objets un aspect tout aussi soyeux que minéral, Morandi induit une vision quelque peu paradoxale : lorsque nous contemplons l'image dans son entier, ces diverses figures semblent se situer dans l'espace profond, à bonne distance de l'œil, derrière le plan de représentation du tableau, mais si nous les regardons individuellement, elles paraissent plus proches de l'œil. Le

---

<sup>32</sup> Remarque : Bien qu'en dehors de notre recherche, nous signalons que l'emploi de l'écriture (titre, signature, inscriptions graphiques diverses) dans la peinture pour contextualiser une scène représentée ou encore apporter une indication d'ordre historique, est une pratique assez répandue à la Renaissance et aux époques Classiques. L'inscription graphique pouvait aussi matérialiser les arrière-plans comme on peut le constater dans les portraits de Hans Holdein et plus tard, dans les peintures religieuses de Philippe de Champaigne. Voir la Fiche Documents divers N° 57 page 820

peintre parvient à nous faire éprouver, à partir des jeux sensibles de la lumière et de la couleur, la présence autonome de chaque objet dont les volumes massifs semblent palpables, mais en même temps, il réussit à les faire tenir ensemble dans un « lieu » que nous ne pouvons atteindre autrement que visuellement : lieu pictural qui diffère clairement du principe de « la veduta » par le fait qu'il n'évoque en rien un espace susceptible, par projection mentale, d'accueillir la présence physique de l'homme. Ces objets semblent donc insaisissables derrière le plan fictif de l'image et laissent entrevoir une intemporalité qui reconstitue leur profil sur le fil de l'impalpable : leur présence est tout aussi intemporelle qu'évidente... Nous retrouverons aussi ce trait de caractère dans toutes les natures mortes que Morandi produira ultérieurement et qui mettront en exergue les principes du « Sas » tel que nous l'avons évoqué aux pages (...) et (...) de cette étude.

Les productions picturales de la fin de l'année 1920 et de l'année 1921, présentent aussi quelques aspects dont nous devons parler pour favoriser une compréhension des phénomènes lumino-chromatiques efficients dans les œuvres matures et typiques du peintre de Bologne. Des pièces telles les « Natures mortes » (Vitali cat. 52, 57 et 59) toutes trois de 1920 ou « La nature morte avec coquillages »<sup>33</sup> de 1921, ont en commun le fait d'accorder à l'ombre un rôle des plus prépondérants dans la suggestion spatiale et la dramatisation de l'atmosphère. Les objets figurés dans ces tableaux présentent des surfaces dont la matière semble profondément ravinée par la pénombre. Leur traitement chromatique renvoie davantage à une approche « valoriste » de la couleur : les jeux denses de l'ombre et de la lumière, les clairs-obscurs qui conditionnent partiellement la représentation nous conduisent à mesurer notre aptitude à percevoir, à attester la présence des choses figurées. Certes, la façon avec laquelle le peintre tend à subvertir les formes par l'entremise des valeurs de clair et de foncé est différemment appréciable selon qu'on regarde l'une ou l'autre de ces œuvres mais toutefois il est évident que, dans chacune d'elles, l'artiste a procédé à l'abaissement des indications mimétiques en noyant les figures dans des teintes plus ou moins rompues.

Nous observerons, en premier lieu, la « Nature morte » (Vitali cat. 59) de 1921 qui fait très ouvertement la part belle à la pénombre au point que les figures semblent amoindries dans leur rapport à la finitude. Nous porterons ensuite notre attention sur l'étrange « Nature morte » (Vitali cat. 57) de 1920 qui n'est pas sans rappeler les atmosphères de certaines œuvres de Chardin ou de Zurbaran<sup>34</sup>. Puis ensuite, nous parlerons de la « Nature morte aux sept objets » (Vitali cat. 52) et de la « Nature morte avec coquillages »<sup>35</sup> (Vitali cat. 58) dont nous avons déjà examiné, au chapitre précédent, la structure spatiale et la composition. Nous mettrons donc l'accent, pour ces deux productions picturales, sur le rôle des contrastes clair-obscur dans la suggestion mimétique des figures représentées et la dramatisation de l'atmosphère.

---

<sup>33</sup> Voir Fiches Morandi N° 37 et 39 pages 818 et 830

<sup>34</sup> Voir fiches documents divers N°56 et 59 pages 829 et 831

<sup>35</sup> Voir Fiche Morandi N°39 page 830

Commençons donc notre analyse de la « Nature morte »<sup>36</sup> (Vitali cat. 59) de 1921, en reprenant à notre compte les propos de Franco Solmi: « C'était comme si l'objet devenait sa propre ombre, et comme si l'ombre envahissait les rapports lumineux »<sup>37</sup> ... et effectivement, c'est ce que nous constatons dans ce tableau où par l'entremise d'une pâte plus épaisse que de coutume, Morandi évoque le spectacle sombre et silencieux d'objets confinés dans un espace réduit à sa plus simple expression. Ici la pénombre accomplit sa tâche de subversion et ce n'est que progressivement, dans la durée de l'acte de perception, que nous découvrons la présence de cinq objets serrés les uns contre les autres : figures mangées par l'ombre omnipotente et dont il ne nous est pas permis de distinguer les contours exacts. Sur la partie haute de l'image le regard saisit partiellement quelques profils en contre-jour que nourrit l'allant fugitif d'une lumière diffuse et venant de l'arrière. La vision s'ouvre sur la mouvance inlassable du visible qui oscille entre obscurcissement et révélation figurale. Nous scrutons les zones sombres cherchant le caractère particulier des objets qui s'y lovent. Notre œil s'attarde sur les noirs, les bruns et les quelques lumières gagnées sur la nuit des tons. Il les fixe, s'empare du moindre évènement lumineux, de la plus infime réminiscence chromatique. Il s'attache au « fait » de la matière, du grain et de la touche... l'œil invariablement convoite tout ce qui afflue à la surface. Il « perce le voir », il surprend les plus subtiles variations de couleur qui opèrent dans les noirs et les traversent jusqu'au revers de leur signification. Mais cependant, les figures se sont abîmées, les « corps » ne sont plus que des faits d'ombre qui réveillent en nous le pouvoir d'éprouver les limites du tangible... Il y a là comme une « tentative de forçement du visible »<sup>38</sup> aurait put écrire Yves Bonnefoy. Dans l'arrière-plan, lentement se diffuse une lumière réminiscente qui envahit l'entour. Elle tend à se répandre imperceptiblement sur toute la toile et lui donne son poids. C'est le « bruit » qui se manifeste en surface ! Celui-là même qui rend prégnant le corps de l'œuvre et en constitue sa manifestation sensible... Celui-là même, aussi, que nous avons défini comme la remontée, à travers l'épiderme pictural, des divers évènements matiéristes, lumineux et chromatiques opérant dans le fond... Morandi substitue l'omnipotence des sombres qui modulent les formes et la profondeur de champ aux sévérités excessives du trait et aux ambiances lumineuses froides des toiles des années 1919 et 1920. De même préfère-t-il la manifestation tangible du « bruit » à la rigueur formelle et à la facture soignée des surfaces de couleur. Ce dernier point constituera par la suite l'un des traits les plus caractéristiques de ses espaces colorés.

---

<sup>36</sup> Voir Fiche Morandi N°39 page 830

<sup>37</sup> Franco Solmi, Jean Clair, Lamberto Vitali, *Morandi*, Cat. Expo. Hôtel de ville de Paris, milan, Ed. Mazzotta, 1987, p 20

Remarque : lorsque l'auteur fait ce commentaire, il le réserve à des pièces plus tardives. Nous jugeons qu'une telle remarque est tout à fait opportune pour qualifier les rapports ombre-lumière de la « Nature morte » (Vitali cat.59) de 1921.

<sup>38</sup> Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calman-levy, 2002, p 57

## Fiche Documents divers N°56



J.B.Siméon CHARDIN: Pêches et prunes. Vers 1761.  
Huile sur toile. 21x32 cm. Musée d'Angers



J.B.Siméon CHARDIN: Le gobelet d'argent. Vers 1734.  
Huile sur toile. 31x41 cm. Musée du Louvre, Paris



J.B.Siméon CHARDIN:  
Ustensiles de cuisine, chaudron et poelon et oeufs. Vers 1760.  
Huile sur toile. 17x21 cm. Musée du Louvre, Paris.



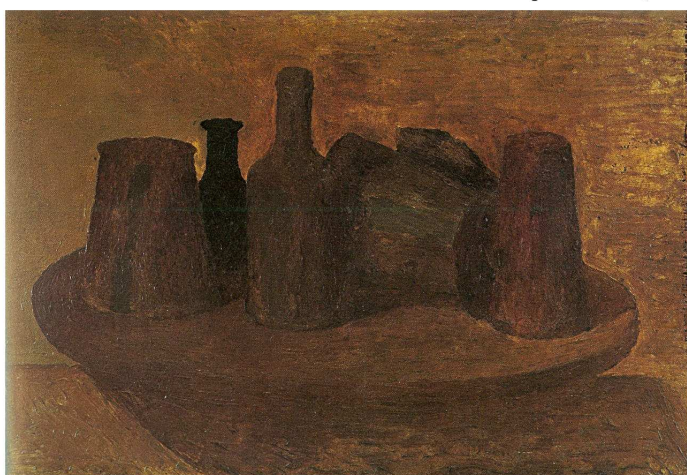
Fiche  
Giorgio MORANDI N°39



Nature morte. 1920. Huile sur toile. 33x38 cm.  
Coll. privé, Milan. Vitali cat. 52

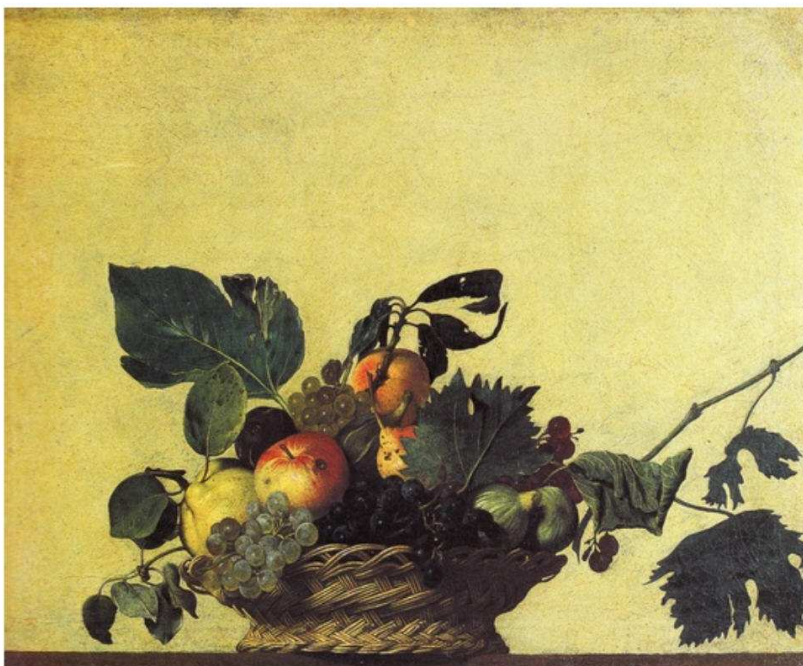


Nature Morte avec des coquillages. 1921. Huile sur toile. 49x58 cm.  
Pinacothèque de Brera, Donation jesi, Milan. Vitali cat.58



Nature morte. 1921. Huile sur toile. 38,2x55 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 59

## Fiche Documents divers N°59



**LE CARAVAGE: Corbeille de fruits. vers 1596.**  
Huile sur toile. 31x47 cm. Pinacothèque d'Ambrosia. Milan



**ZURBARAN: Nature morte avec des oranges. 1633.**  
Huile sur toile. 60x107 cm. Simeon Foundation, Los Angeles



**ZURBARAN: Nature morte avec tasse, amphores et pichet. 1632.**  
Huile sur toile. 46x84 cm. Musée du Prado, Madrid



## Fiche Giorgio MORANDI N°40



Nature morte. 1929. Huile sur toile. 55x57 cm.  
Pinacothèque de Brera, Donation Jesi, Milan. Vitali cat.143



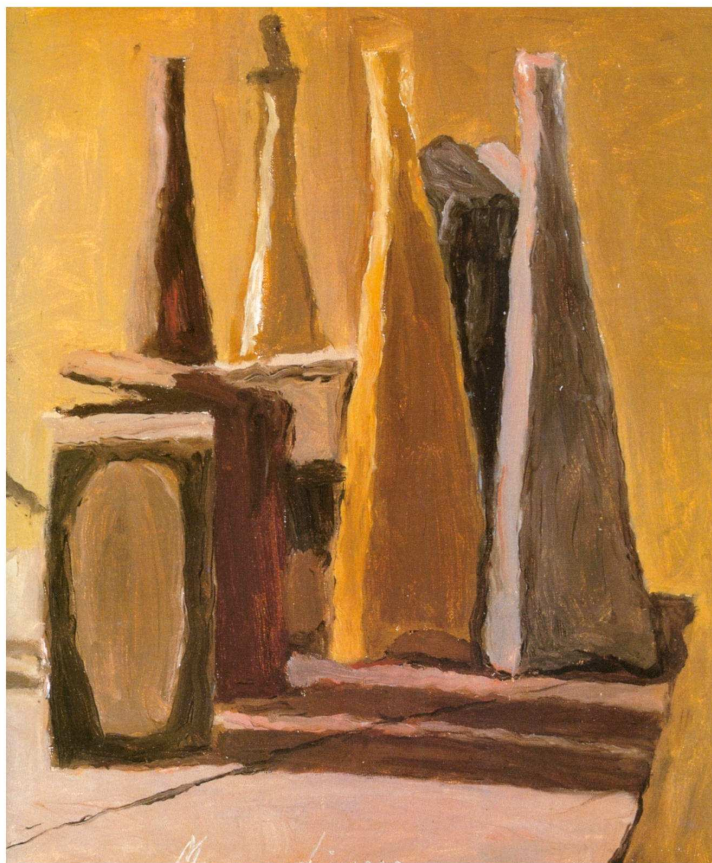
Fleurs. 1947. Huile sur toile. 33x29,5 cm. Courtesy Baldacci gallery. New York. Vitali cat. 549



## Fiche Giorgio MORANDI N°41



Nature morte. 1941. Huile sur toile. 37x50 cm. Coll. Musée Morandi, bologne. Vitali Cat.310



Nature morte. 1942. Huile sur toile. 47x40,5 cm.  
Fondation Magnani Rocca. Parme. Vitali cat. 384



## Fiche Giorgio MORANDI N°42



Nature morte. 1957. Huile sur toile. 28x35 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat.104



Nature morte. 1958. Huile sur toile. 20x30 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat.1107



## Fiche Giorgio MORANDI N°43



Nature morte. 1946. Huile sur toile. 23x30 cm. Coll. Guidone Romagnoli, Bologne. Vitali cat.534



Nature morte. 1939. Huile sur toile. 41,5x47,5 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 241



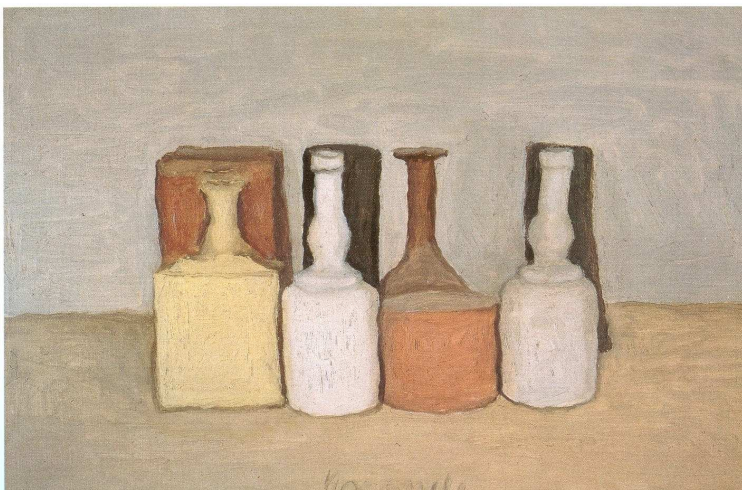
## Fiche Giorgio MORANDI N°44



Nature morte. 1956. Huile sur toile. 35,5x35 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat.1013



Nature morte. 1957.  
Huile sur toile. 20x30 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat.1055



Nature morte. 1956. Huile sur toile. 30x45 cm.  
Coll. privée, Rome. Vitali cat.985



## Fiche Giorgio MORANDI N°45



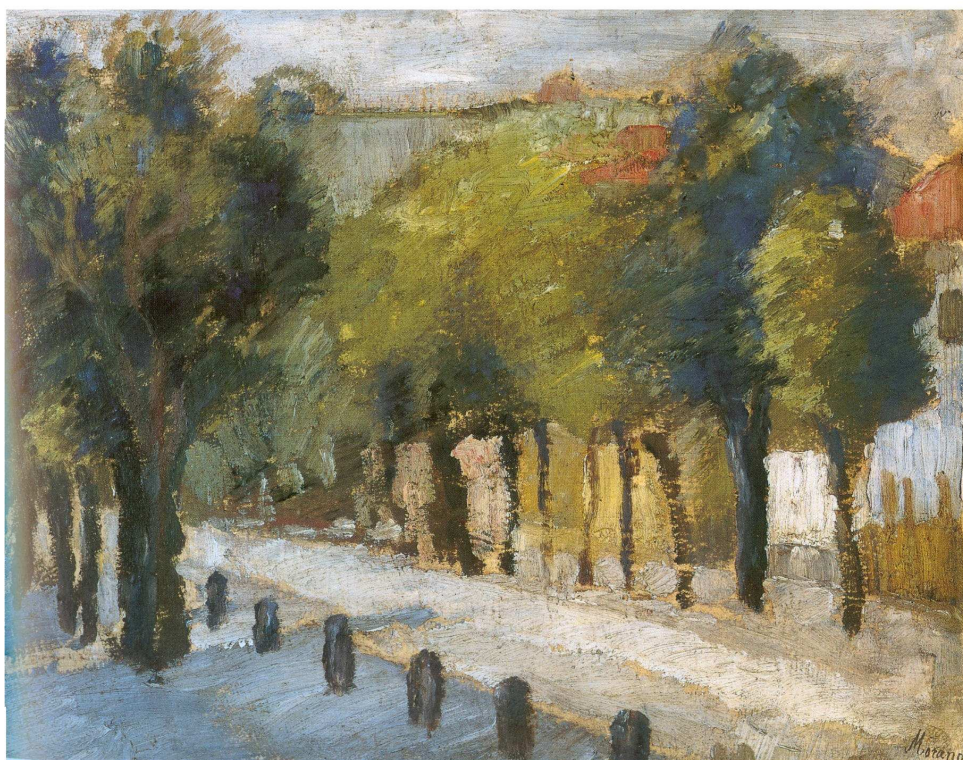
Nature morte. 1964. Huile sur toile. 25,5x30,5 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1342



Nature morte. 1960. Huile sur toile. 30x35 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat. 1176



## Fiche Giorgio MORANDI N°54



Paysage. 1910. Huile sur carton. 37,7 x 48 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1



Paysage. 1913. Huile sur carton. 41 x 55 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 7

Abordons maintenant la « Nature morte »<sup>39</sup> (Vitali cat.57) réalisée quelques mois auparavant. Nous constatons que dans celle-ci, le rapport ombre/lumière avait déjà considérablement évolué et ne correspondait plus tout à fait à l'esprit des « Valori plastici »<sup>40</sup> : si le traitement de la surface peinte possédait toujours cette « finition parfaite », s'il était aisé d'y voir quelques réminiscence des « ordres classiques », tel par exemple ce sobre alignement des figures qui rappelle certaines natures mortes de Zurbaran, la lumière avait perdu de son intensité. Les forts contrastes lumineux opérant dans la « Nature morte avec tasse, amphores et pichet » (1632) de Zurbaran ou dans « La corbeille de fruits » (1596) du Caravage<sup>41</sup> n'y ont pas cours : quelque chose d'indéterminé s'est glissé dans la trame picturale, courant tout autant sur les flancs des objets représentés que sur l'assise de table et l'arrière-plan. Il règne, dans cette atmosphère confinée où l'air commence à manquer, une certaine indécision formelle et spatiale qui nourrit un sentiment d'inaccessibilité. Nous sommes loin des canaux de lumière crue soulignant exagérément les volumes et les arêtes des figures peintes dans les tableaux de la période « métaphysique », loin aussi des éclats de lumière froide illuminant partiellement les surfaces plâtreuses des objets que l'on peut observer dans la « Nature morte »<sup>42</sup> (Vitali Cat. 51) de la Pinacothèque de Breda, à Milan. Un voile ombré distille sur la toile une impression diffuse par laquelle les objets tendent inexorablement à perdre toute épaisseur et toute consistance. « A la fascination des figures a succédé l'approfondissement de l'apparence »<sup>43</sup> et dans la toile, les formes se dissipent quelque peu, les volumes s'amointrissent sous l'effet conjugué des ombres et de la lumière feutrée. Les vides comptent autant que les pleins... Cela aussi constituera, dès le milieu de cette décennie, l'une des particularités plastiques de la peinture de Morandi. Mais n'est-ce pas déjà cela que nous pouvons observer dans la « Nature morte avec coquillages » (Vitali cat. 58) réalisée au début de l'année 1921 ? La pâte de couleur s'est épaissie et « s'accumule en strates, sans fuir le dessin subtil des coups de pinceau »<sup>44</sup>. Elle lie l'entour aux figures, laisse vibrer la lumière sur les

---

<sup>39</sup> Voir fiche Morandi N° 37 page 818

<sup>40</sup> Remarque : Rappelons à notre lecteur ce dont il s'agit : « Valori plastici » est le nom d'une revue artistique romaine, fondée en novembre 1918, par Mario et Edità Broglio. Elle fut l'organe de propagande et de divulgation de la peinture métaphysique et prônait un « retour aux valeurs de la grande tradition picturale italienne » qu'elle jugeait salutaire après les désillusions et les traumatismes de la première guerre mondiale. Mais l'exigence et le respect des « valeurs de l'art classique » fut telle qu'elle mena plus avant une pensée qui ne tolérer en fin de compte qu'un « retour à l'ordre ». Nous renvoyons notre lecteur aux pages ... de ce présent ouvrage où nous développons un commentaire à sujet plus étoffé.

<sup>41</sup> Voir Fiche Document divers N° 59 page 831

<sup>42</sup> Voir Fiche Giorgio Morandi N° 37 page 818

<sup>43</sup> Claude Esteban, « *Une autre sagesse* », *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Musée Cantini, Marseille, Direction des Musées de Marseille, 1985, p 91

<sup>44</sup> Cesare Brandi, cité par Fabrizio d'Amico, *Morandi*, Col galerie d'art, Milan, Cinq continents, 2004, p 31 : légende de la planche N°11.

objets tout autant que sur l'arrière-plan. Ce dernier est inhabituellement troublé par l'entame du pinceau qui, par endroit, y dépose de vibrantes taches sombres. Dans cette toile, la lumière et l'ombre se distribuent à part égale le champ du visible. Poussé jusqu'à son paroxysme, un intense clair-obscur campe les figures au centre de l'image. Les corps de la bouteille, sur la droite, et celui du coquillage à gauche, sont rendus à leur étrange opacité. Leurs volumes pétrifiés sous le flux d'un éclairage hors champ conservent la liberté absolue d'apparaître ou celle, encore, de se perdre partiellement dans la concentration des bruns et des noirs. Au centre, entre ces deux points de lumière intense, les formes sont infléchies considérablement sous le poids des ombres portées. Le regard s'y perd, il s'accroche à quelques indices visuels qui trahissent l'arête éclairée d'une boîte ou le profil d'un pot. Dans ce théâtre d'ombres qui tire la scène vers sa profondeur, le regardeur en vient à sonder le plus infime évènement lumineux, le moindre frémissement de couleur sur la surface peinte : par eux, et seulement par eux, il parvient à reconstruire mentalement l'apparence des choses. En somme, pour parvenir entre autres à reconstruire mentalement l'image d'une boîte métallique au couvercle redressé et concevoir le tissu spatial qui enceint les volumes, l'attention du spectateur s'est portée sur les gradients de surface et les qualia chromatiques opérant à même l'épiderme pictural... C'est sans aucun doute ce que souhaitait le peintre : faire en sorte que le regard oscille entre une visée d'un espace illusionniste tridimensionnel et une appréhension visuelle de la surface chromatique c'est-à-dire de la matière et du pigment coloré qui la constituent et possèdent manifestement une force d'émanation.

De toute évidence, chez Morandi, les productions picturales des années 1920 et 1921 marquent nettement une césure, un changement dans la manière de traiter l'espace coloré. Elles mettent en exergue, notamment d'un point de vue de la couleur et de la lumière, des choix plastiques très singuliers essentiels à l'émergence de l'objet pictural réel. Si nous pouvons constater que la peinture de Morandi évolue au cours des années 1920-1930 vers une esthétique qui n'emprunte que peu de chose au « valorisme », il n'empêche qu'en 1920 et 1921, l'emploi de forts contrastes clair-obscur et des jeux d'ombres pour moduler l'espace et suggérer les figures, fut un moyen auquel le peintre eut recours pour mettre du jeu dans le regard du spectateur et induire ainsi une perception ambiguë de l'espace coloré.

Les solutions plastiques que l'artiste italien développa à cette époque, sur ses petites natures mortes, constituent les bases-mêmes de ce qui devait caractériser les modalités d'existence de l'objet pictural réel tel qu'il l'envisageait : la suggestion d'un espace chromatique ambigu affirmant simultanément ses qualités de surface et sa tridimensionnalité illusionniste, un traitement pictural pour lequel les vides comptent autant que les pleins. De même devons-nous retenir l'usage d'un « tremblé » ou d'un « fondu » des contours des silhouettes qui participe de l'indétermination du rapport figure/entour (ou forme/fond) mais aussi, la manifestation tangible du « bruit » qui rend prégnant des phénomènes lumino-chromatiques et matiéristes à la surface de l'œuvre. Les atmosphères sombres et tendues générées par de forts contrastes de valeur ou par une modulation de l'espace et des figures soumis au poids de l'ombre ou de l'obscurité, ne

seront plus recherchées par le peintre dès la fin de l'année 1921. Mais pour autant, il ne se privera pas toujours des effets dramatiques ou de la tension visuelle que peuvent produire les dualités des sombres et des clairs : des toiles telles La « Nature morte » (Vitali cat. 143) de 1929, la « Nature morte » (Fondation Magnani Rocca, Parme) de 1942 ou encore « Fleurs »<sup>45</sup> (Courtesy Paolo Baldacci Gallery. New York) de 1947, en sont des exemples.

Cet aspect de l'œuvre de Morandi nous conduit à apporter quelques précisions quant l'existence et à la justification des ombres portées dans les différentes représentations spatiales que peindra Morandi entre 1918 et 1964. Reprenons, pour asseoir notre point de vue, les propos que formulent à ce sujet l'historien de l'art et académicien Jean Clair, dans son très éclairant texte de 1987 qui fait encore aujourd'hui référence, « *Le sablier de Morandi* »:

*«C'est autour d'eux [les objets] que la terre tourne, ce n'est pas eux que les roues du cosmos entraînent. Une surprenante immobilité se dégage de ces repères dressés sur la table comme des gnomons sur un plan, groupés, rassemblés pour mettre de l'ordre dans le cours du temps, en sonder le mystère, en observer le sens, petits observatoires domestiques, calendriers laïques célébrant le rituel minutieux du soleil.*

*Aussi le peintre ne quitte-t-il jamais sa maison, son atelier, sa ville, sa campagne, à Grizzana – pas plus qu'il ne change les objets de sa méditation. Ces flacons immuables, objets ensommeillés plutôt que natures mortes, présences silencieuses qui accompagnent et qui meublent son atelier, ces horloges telluriques sur lesquelles le temps glisse sans bruit lui sont aussi nécessaires que les livres et les accessoires conventuels qu'on trouve dans la cellule ou le cabinet du savant, du moine et de l'érudit.*

*Pourtant, à partir des années 1950, ces gnomons ne projetteront plus d'ombre. Ce monde immobile ne connaîtra plus l'ombre portée, comme si un midi parfait avait fini par diviser le jour en deux parties égales. Dans les débuts du peintre, la Métafisica avait deviné le pouvoir singulier qu'ont certains objets domestiques de délivrer le temps de la chaîne des heures. Mais pour manifester ce pouvoir, il lui fallait en user comme un magicien de ses instruments truqués : les faire apparaître et disparaître, les assembler selon des combinaisons chimériques, user du ressort des chiffres et des nombres, confondre habilement par un effet de langue autant que du pinceau la sciagraphie et la scénographie, aveugler enfin le spectateur éberlué par la lueur brutale d'un magnésium illuminant des chambres ou des places désertes, recréer avec eux les illusions d'un théâtre d'ombre.*

*Cette présence du temps, que le merveilleux de la peinture métaphysique avait pressentie –Et qu'à l'inverse la plupart des courants issus de la modernité impressionniste allait récuser – il*

---

<sup>45</sup> Voir Fiche Morandi N°40 page 832



*restait encore à l'intégrer, à l'incorporer au tableau, au point que la peinture devienne une œuvre pétrie de temps. »*<sup>46</sup>

Ce très beau texte de Jean Clair, dont nous ne rapportons ici qu'un court extrait, nous inspire deux remarques. Tout d'abord, l'œuvre de Morandi est en effet « pétrie de temps » et nous croyons, à l'instar de Jean Clair, Yves Bonnefoy, Claude Estéban, Philippe Jaccottet, Michela Scolaro et tant d'autres, que le travail pictural de Morandi ne peut trouver sa juste mesure qu'à l'éclairage des aspects du temps qui l'habite. Mais nous devons aussi ne pas nous méprendre sur les finalités qu'une telle inclinaison induit. De ce point de vue, nous rejoignons la pensée de l'académicien français : le temps, Morandi l'a « incorporé au tableau, au point que la peinture est devenue une œuvre pétrie de temps » et nous nous sommes appliqués précédemment à rendre plus explicite la manière avec laquelle ce dernier opère<sup>47</sup>. Quant à notre seconde remarque, elle concerne la suggestion des ombres dans les natures mortes de peintre italien et plus généralement les finalités de l'ombre dans sa conception de l'image picturale.

Parlant des objets-modèles qu'il qualifie « d'horloges telluriques » et de « repères dressés sur la table comme des gnomons », Jean Clair fait allusion à la présence des ombres portées dans le « microcosme de l'atelier » et induit par conséquent l'idée de leur possible transcription picturale sur la toile. Mais parce qu'il associe justement l'image du gnomon, (c'est-à-dire celle d'un cadran solaire primitif) à la présence de l'ombre dans les productions picturales de Morandi, il tend à suggérer l'idée que ces dernières pourraient, en quelque sorte, se constituer en véritables « compteurs » du temps. Du moins il laisse entendre que, par le fait-même de la présence d'ombres portées plus ou moins allongées et s'étirant dans des directions variables, les œuvres du peintre italien réfèrent à l'écoulement régulier et infini des heures qu'égraine une conscience du « temps qui passe ». De même, ces propos peuvent-ils suggérer le fait que l'intensité lumineuse, qui émane de l'image peinte et détermine son atmosphère, relève du « météorologique » ou de l'incidence atmosphérique, c'est-à-dire du « temps qu'il fait ». Or, nous doutons que Morandi ait pu envisager un seul instant la donnée temporelle en ces termes. Du moins, nous ne pensons pas que ceci ait pu être l'une des préoccupations primordiales du peintre bolognais. De notre point de vue, la suggestion des ombres portées, chez Morandi, n'a en somme que peu de chose à voir avec « le temps qui passe » (Chronos) ou « le temps qu'il fait » (Ouranos). Rien chez lui ne semble pouvoir se référer à la posture impressionniste...

Mais « cette présence du temps », nous dit Jean Clair, il lui fallait « l'incorporer au tableau, au point que la peinture devienne une œuvre pétrie de temps »... C'est ce que Morandi cherchera à obtenir en mettant en

---

<sup>46</sup> Jean Clair, « *Le sablier de Morandi* », *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Paris, Réunion de Musées Nationaux/Union Latine, 1996, p 51 à 53 : extrait tiré de la page 52.

<sup>47</sup> *Remarque* : nous renvoyons notre lecteur à deux moments de notre discours : celui où nous décrivons la phase de préfiguration très singulière de Morandi, de la page 207 à 228, et celui qui rend compte de la relation spectateur-œuvre que nous venons de traiter dernièrement, pages 807, 808 et 821 à 823.

exergue dans ses peintures, non « le temps qui passe » ou « le temps qu'il fait », mais « le temps qui opère ».

Bref, dans les toiles de Morandi, le temps est une donnée de la conscience qui se saisit de l'œuvre et, dans l'immanence de l'acte de perception, l'appréhende en son ambiguïté native d'espace illusionniste profond et de surface peinte exhibant sa matérialité : les ombres portées ont ce double rôle de suggérer la profondeur de champ et révéler les qualités matiéristes de l'épiderme pictural. Pour le dire autrement, le temps est opérant dans l'œuvre de Giorgio Morandi parce que ce dernier met tout en œuvre d'un point de vue pictural pour impliquer le dynamisme de la perception et mettre du jeu dans le regard du spectateur : par les dualités lumière/couleur, surface/profondeur et figure/entour, il l'amène à sonder simultanément les qualités de surface de l'épiderme chromatiques et l'illusion d'espace en profondeur... Et de toute évidence le traitement plastique des ombres dans la suggestion de l'espace revêt une importance capitale dans le travail chromatique du peintre italien.

Nous pensons que l'ombre sert des fins plus structurelles et vise davantage à rendre plus prégnant le tissu des distances spatiales opérant dans l'espace suggéré en profondeur. Morandi joue avec les représentations des ombres portées non pour évoquer dans l'œuvre un moment précis de la journée mais pour inciter le regard à pénétrer plus loin dans l'épaisseur de l'image. Il suffit de regarder une peinture telle la « Nature morte »<sup>48</sup> (Fondation Magnani Rocca, Parme) de 1942, pour constater l'importance du jeu des ombres portées : celles-ci viennent rythmer la surface de la table par une série de bandes horizontales alternant les clairs et les foncés et ainsi conduisent progressivement le regard de l'avant-plan à l'arrière-plan. Précisons toutefois que le peintre, ici, fait usage d'un autre artifice chromatique pour parvenir à ce résultat : il fait intervenir tout autant le « tremblé » de la touche picturale que les principes de la « couleur de position » telle que Cesare Brandi le définit. Nous y reviendrons très vite dans un prochain paragraphe. De même, l'usage des ombres pour induire le champ en profondeur est-il efficient dans des pièces comme la « Nature morte » (Vitali cat. 310) de 1941, la « Nature morte » (Vitali cat 1049) de 1957 ou encore la « Nature morte »<sup>49</sup> (Vitali Cat. 1107) de 1958. Dans ces tableaux, les ombres portées, progressivement dégradées vers le gris clair, imprègnent la surface de la table et participent à la suggestion des différents plans échelonnés dans la profondeur de champ.

Parfois, Morandi se refuse à toute figuration de l'ombre, ou réduit cette dernière à quelques indices visuels des plus discrets. Ainsi, par exemple, les « Natures mortes »<sup>50</sup> (Vitali cat 143) de 1929, (Vitali Cat. 835) de 1952 et (Vitali Cat. 1013) de 1954, ne laissent voir que d'infimes liserés d'ombre, que de rares accents de tons assombris qui n'induisent plus la progression du regard vers les arrière-plans. C'est par d'autres moyens plastiques que le peintre induit l'impression de profondeur : le jeu des contrastes clair-obscur, la qualité sensible d'une touche en « tremblé » et surtout l'usage de la « couleur de position ».

---

<sup>48</sup> Voir Fiche Morandi N°41 page 833

<sup>49</sup> Voir Fiche Morandi N°28 page 527

<sup>50</sup> Voir Fiche Morandi N°40 page 832

Dans les dernières années de sa carrière, Morandi a eu tendance à ne plus représenter les ombres dans ses tableaux de nature morte. Toutefois, il nous faut préciser à ce sujet quelques points et revenir sur certains propos qu'a pu tenir Jean Clair. Nous constatons que l'historien de l'art se trompe lorsqu'il écrit qu'à « partir des années 1950, ces gnomons ne projetteront plus d'ombre. Ce monde immobile ne connaîtra plus l'ombre portée, comme si un midi parfait avait fini par diviser le jour en deux parties égales »<sup>51</sup>. Des œuvres telles la « Nature morte » (Vitali Cat.1013) dont nous venons de parler à l'instant, ou les « Natures mortes »<sup>52</sup> (Vitali Cat. 1049 et 1107) de 1957 et 1958, ou encore son ultime œuvre : « Nature morte » (Vitali Cat. 1342) de 1964, tendent à invalider ce propos. S'il est vrai que Morandi eut tendance, au fur et à mesure que son œuvre évoluait dans le temps, à abstraire l'ombre de ses représentations picturales, il ne le fit jamais de façon systématique. Peut-être devons-nous admettre que ce phénomène ait pu s'accroître à partir de 1955 mais, en aucun cas, nous ne pouvons considérer, dans la peinture de Morandi, une éviction totale et systématique des ombres représentées. Nous remarquons d'ailleurs que, si la majorité des natures mortes que réalisent Morandi de 1956 et 1957 sont effectivement dépourvues d'ombres portées, ce n'est pas le cas des paysages : les ombres y sont très nettement évoquées<sup>53</sup>. De même constatons-nous l'existence de natures mortes exécutées à quelques mois d'intervalle qui, de ce point de vue, s'opposent clairement : la « Nature morte » (Vitali cat. 1049) de 1956 et la « Nature morte »<sup>54</sup> (Vitali cat. 1055) de 1957 ou bien encore, en 1953, la « Nature morte » (Vitali Cat. 985) que nous reproduisons ci-contre<sup>55</sup>.

Nous nous devons aussi de préciser que, chez Morandi, la représentation des ombres dans l'espace pictural est une question récurrente qui ne date pas des années 1950. Nous l'avons déjà suggéré, l'évocation des ombres portées relève plus de la structure spatiale que de la suggestion d'un temps chronologique ou météorologique. De fait, Morandi, qui cherchait à produire un espace pictural ambigu, n'a eu de cesse depuis les années vingt de moduler la présence des ombres dans ses toiles pour en sonder l'efficacité figurale. Dès la fin de cette décennie, il en vient fréquemment à réduire l'efficacité des ombres portées ou cherche à limiter au strict minimum la modulation des tons gris sur les parois des objets représentés ; ceci afin de ne pas trop accentuer le modelé et donc ne pas trop mettre en

---

<sup>51</sup> Jean Clair, *Op Cit*, p 52.

<sup>52</sup> Voir Fiche Morandi N° 42 page 834

<sup>53</sup> Voir Fiches Morandi N° 44 et 51 pages 836 et 865

Remarque : nous notons par ailleurs que le peintre a réalisé, à cette même période, des aquarelles parmi lesquelles se trouve un paysage qui correspond à cette même vue. Il s'agit de l'aquarelle (Pasquali cat 1956-12) portant le même titre : « Cortile di via Fondazza » de 1956. Nous observons dans cette œuvre une accentuation des ombres portées beaucoup plus prononcée encore que sur la toile peinte.

<sup>54</sup> Voir Fiche Morandi N° 44 page 836

<sup>55</sup> Voir Fiche Morandi N° 31 page 537

avant leur volume. Ainsi, par exemple, ont-elles quasiment toutes disparues de la « Nature morte » de 1932 appartenant aux collections de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Rome, ou dans la « Nature morte » de 1946 (Collection particulière). C'est aussi ce que nous constatons en portant notre regard sur la « Nature morte »<sup>56</sup> (Vitali Cat. 241) de 1939 appartenant à la collection du musée Morandi de Bologne : sur la droite la bouteille est réduite à une surface de blanc posé en aplat qui contraste nettement avec le verre noir et opaque de la lampe à huile, juste à côté. Ce dernier est lui aussi constitué d'une couleur passée à plat, sans nuance ni modelé. Inversement, la potiche, le sucrier et le flacon qui occupent le centre et la partie droite de la toile, au premier plan, ont subi un traitement pictural qui rend perceptibles les anfractuosités et les volumes des objets représentés par une modulation des tons gris ou par des rehauts de couleur plus claire.

Ceci étant dit, il nous vient une question : la suggestion de l'ombre dans les œuvres de Morandi est-elle exclusivement recherchée pour favoriser une perception tridimensionnelle de l'espace représenté ? Autrement dit : l'emploi de surfaces ombrées sur les figures et d'ombres portées a-t-il un autre rôle que celui de servir l'évocation d'un champ en profondeur ?

Nous répondrons sans hésitation par l'affirmative. Morandi utilise effectivement à d'autres desseins les surfaces d'ombres. Ces dernières ne servent pas seulement à suggérer l'espace perçu en profondeur. Les ombres, et notamment les ombres portées sont traitées de telle sorte qu'elles rendent prégnante la matérialité de la surface peinte. Elles sont un moyen de rendre perceptible sur l'épiderme chromatique le « bruit », c'est-à-dire la remontée à la surface de la toile de la matérialité et des couleurs du fond. Nous observons entre autres ce phénomène dans l'ultime réalisation plastique du peintre italien : la « Nature morte »<sup>57</sup> (Vitali cat. 1342) de 1964. C'est ce que nous allons précisément développer dans notre prochain paragraphe dans la mesure où justement le traitement chromatique qui caractérise les tableaux de Morandi a cela de singulier qu'il rend prégnant la matérialité et la réalité bidimensionnelle de la surface peinte.

### **3.2.2 : Indétermination spatiale et bruit de fond.**

Comme nous l'avons déjà mis en exergue dans les chapitres précédents, tout l'œuvre peint de Morandi est constitué des fragments d'une réalité de tous les jours, élaborée par une intelligence et une sensibilité toute orientée vers les compénétrations Volume-couleur-lumière. Celles-ci trouvent à s'exprimer sur la toile par le biais d'un traitement chromatique de l'espace qui tend à opérer un double allant perceptif : le premier induit la vision d'un espace représenté en trois dimensions alors que le second implique l'appréhension visuelle d'une surface bidimensionnelle caractérisée par sa matérialité picturale. Ce mouvement anadyomène par lequel notre

---

<sup>56</sup> Voir Fiches Morandi N° 43 et 44 pages 835 et 836

<sup>57</sup> Voir Fiche Morandi N°45 page 837



conscience « imageante » mue en conscience « percevante » nous conduit alternativement à percevoir dans le tableau, soit une image figurative donnant l'illusion d'un espace tridimensionnel, soit une surface de couleur exhibant ses qualités matiéristes. Le spectateur est donc contraint à adopter face au tableau des postures divergentes, voire contradictoires, qui induisent consécutivement et par alternance, l'appréhension de l'objet pictural selon les termes d'une « vision directe » ou ceux d'une « vision de seconde main ». Par cela-même il en vient à réaliser que le temps constitue une donnée essentielle dans l'appropriation sensible et intellectuelle de l'œuvre. De même est-il saisi par les interactions lumino-chromatiques qui opèrent simultanément sur la toile et dans l'entour de l'objet pictural réel, lui révélant dès lors la réalité contingente de sa situation d'observateur, en face de l'œuvre.

Depuis le début de cette partie consacrée à la dimension esthétique de l'objet pictural réel, nous nous sommes penchés sur ses modalités d'existences et avons entrevu le fait que Morandi conçoit ses natures mortes selon des principes compositionnels tendant à une simplification spatiale des plus radicales ; principes par lesquels se constitue sur la toile peinte un espace figuré en profondeur, dont la structure bipartite ou tripartite laisse opérer, à tous les niveaux, les dualités fond/forme, figure/entour, premier plan/arrière-plan, surface/profondeur. Mais ces rapports duels ne peuvent pas être véritablement efficaces dans le tableau sans le recours à la matière picturale, à la couleur, à la lumière, etc...

Nous nous sommes donc interrogés sur les moyens mis en œuvre par le peintre pour satisfaire aux exigences d'une représentation figurale ambiguë et avons débuté notre réflexion en prenant la mesure des enjeux chromatiques qui opèrent au sein de l'image picturale morandienne. Nous avons entrevu la manière avec laquelle le peintre fait usage des divers aspects de l'ombre dans ses compositions colorées. De même, nous nous sommes appliqués à montrer à travers l'évocation des ombres portées comment il parvenait à « guider » le regard vers les arrière-plans. Nous avons aussi constaté que la profondeur de champ dans les espaces picturaux de Morandi avait cette particularité d'être indéterminée et de générer une perception ambiguë du tissu des distances spatiales.

Mais si, pour une grande part, l'espace coloré s'avère insaisissable et implique diverses perceptions contradictoires, cela de relève pas seulement des jeux de l'ombre et de la lumière. D'autres aspects plastiques sont à prendre en considération pour expliquer le trouble perceptif par lequel nous appréhendons l'objet pictural réel tantôt en sa qualité de surface chromatique, tantôt comme une succession de plans représentés en profondeur. L'existence de phénomènes tels le « bruit » et la manifestation des effets de matière à la surface de la toile participent très largement de cette indétermination spatiale. Nous allons par conséquent porter notre attention à la manière avec laquelle Morandi met en jeu sur ses toiles une diversité de textures qui empruntent aux qualités de la pâte colorée, plus ou moins opulente et à la pulvérulence du pigment. Nous analyserons les récurrences matiéristes qui opèrent sur la surface de l'œuvre lui conférant un aspect souvent plâtreux ou granuleux, toujours mat. Nous repèrerons par la même occasion les déhiscences de gestes plastiques, les traces et les sillons laissés par le pinceau plus ou moins chargé de couleur et nous nous attarderons sur les effets de flou, de « fondu » ou de « tremblé » si

perceptibles dans les toiles que réalise Morandi. Enfin, nous porterons notre regard sur les résurgences chromatiques, matiéristes et lumineuses qui remontent du fond à travers les couches de couleur et trahissent la réalité matérielle du support. Cet aspect de l'œuvre constitue précisément « le Bruit » tel que nous l'avons défini<sup>58</sup> à divers moments de notre recherche. Ce phénomène plastique occupera très largement notre esprit dans la mesure où il constitue une des modalités par lesquelles se manifeste l'objet pictural réel.

Attachons-nous tout de suite à l'analyse des aspects chromatiques et lumineux qui opèrent dans l'œuvre ultime du peintre Bolognais : la « Nature morte »<sup>59</sup> (Vitali cat. 1342) de 1964.

Trois objets, disposés sur un plan de pose parfaitement redressé à la verticale, apparaissent sur un arrière-plan aveugle de couleur ocre-sable. Il s'agit d'une bouteille à huile au profil très singulier, d'une boîte rectangulaire et d'une sphère cannelée que nous avons identifiée, dans la première partie de cet ouvrage, comme pouvant être un presse agrume<sup>60</sup>.

D'un point de vue de la composition, cette pièce met en exergue une certaine radicalité qui laisse voir une structure spatiale bipartite, constituée par l'assise de table de couleur grise sur laquelle sont posés les objets et par un arrière-plan de tonalité ocre. Les figures sont recouvertes des couches maigres de couleurs sable clair, ocre et gris-terre, partiellement recouvertes de bruns. Les trois objets figurés sont regroupés au centre de la toile sur l'axe médian vertical. La sphère cannelée est disposée au premier plan tandis que les deux autres objets se trouvent alignés juste derrière. Des ombres portées relativement schématiques laissent supposer l'existence d'une source lumineuse située sur la gauche, hors champ, éclairant latéralement les figures. Dans cette œuvre, Morandi fait usage d'un strict minimum de moyens picturaux mais aussi d'une certaine nonchalance dans la manière avec laquelle il dépose sur le support la matière colorée. En nombre restreint, les couleurs sont judicieusement distribuées sur toute la surface et permettent au regard, non seulement de distinguer les objets peints mais de déterminer approximativement la place des uns par rapport aux autres. La boule, au premier plan, est essentiellement peinte avec trois couleurs : un sable-clair qui recouvre la surface sphérique exposée à la lumière, un gris moyen qui lui est diamétralement opposé et un brun foncé qui vient dessiner, en rehaut, les cannelures visibles de l'objet ainsi que l'ombre portée sur la table. On observe aussi une légère tache d'ocre qui couvre très partiellement la partie haute de l'objet. Ainsi, cette figure concentre-t-elle sur ce premier plan et sur l'axe médian, la totalité des couleurs dont Morandi fait usage dans cette œuvre. Cette économie de moyens chromatiques est caractéristique de sa manière de peindre : non seulement il réduit à son minimum le nombre de tonalités mais il les choisit de telle sorte qu'elles soient relativement analogues d'un point de vue de la teinte. Il crée ainsi une harmonie de tons tertiaires qu'il est à même de distribuer sur toute la surface en jouant essentiellement sur les rapports de

---

<sup>58</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur, une fois de plus, aux pages 20 à 55 du premier livre.

<sup>59</sup> Voir Fiche Morandi N° 45 page 837

<sup>60</sup> Remarque : nous renvoyons notre lecteur aux pages 67 et 69 du livre 1.

valeur qui peuvent être tout aussi discrets que soutenus. Ainsi la couleur sable-clair recouvre-t-elle simultanément l'objet sphérique et la face rectangulaire de la boîte représentée de façon quasiment frontale. De même, le plateau de table est-il recouvert d'une nuance de gris-terre plus foncée qui campe aussi sur la sphère et sur le couvercle de la boîte. Un ocre jaune légèrement terni occupe tout l'arrière-plan et vient recouvrir la presque totalité de la surface de la bouteille à huile. Cet ocre, plus clair que le gris-terre couvrant la table, est aussi plus foncé que la couleur sable de la boîte. Il permet au peintre d'obtenir une graduation de tons allant du plus sombre au plus clair et autorise des contrastes de valeur tout aussi amples que limités. Il y a, dans cette peinture, une économie de moyens et une distribution chromatique des plus rigoureuses ! La couleur brun foncé est agencée de manière à évoquer les ombres portées et les parties des objets non exposées à la lumière, mais elle participe aussi de la lisibilité des figures dont elle souligne et décrit quelques contours et détails. Elle sert, par les forts contrastes qu'elle génère, à rendre plus évidente la structure de chaque objet. Ainsi, à l'aide du pinceau relativement peu chargé, Morandi dessine sur la surface de la sphère une structure graphique qui suggère des cannelures plus ou moins visibles. Ce trait sombre se continue horizontalement sur la droite par un liseré d'ombre marquant le bas de la boîte ainsi que, sur le haut, par une fine bande verticale de couleur foncée qui délimite un interstice entre les deux objets visibles à l'arrière. Des ombres portées, signifiées par des surfaces sombres formant des quadrilatères allongés sur l'assise de la table, courent au pied des objets. Cela crée tout un réseau de verticales et d'horizontales qui stabilise la composition et forme, en quelque sorte, une grille orthogonale ; grille que ne contrarient en somme que les deux obliques dessinant le galbe fuselé de la bouteille et la ligne partageant la boule en deux parties symétriques. Sur le coin gauche, en bas, apparaît la signature du peintre, constituée de lettres amples et brunes qui s'étalent horizontalement le long du bord inférieur de la toile. Cette écriture semble plaquée à-même la surface du tableau... par l'emploi d'une trame de tons sombres permettant, entre autres, de restituer la structure graphique des figures tridimensionnelles, l'artiste induit visuellement un échelonnement des plans se succédant dans le champ en profondeur. Le regard « pénètre » progressivement l'image picturale de l'avant-plan jusqu'à l'arrière-plan, du plus proche au plus « lointain » : il est amené à distinguer successivement la signature du peintre inscrite sur le plan de représentation du tableau, puis la sphère occupant le premier plan, puis les deux contenants, juste derrière, et enfin le mur ocre formant l'arrière-plan.

Mais ce réseau de couleurs sombres, qui constitue en quelque sorte la trame graphique de la composition et induit un mouvement de l'œil qui va du devant vers l'arrière, se trouve contrarié par une distribution savante des tons clairs et médiums. En effet, Morandi peint chaque figure de telle sorte qu'il soit relativement aisé de les distinguer l'une de l'autre mais toutefois, il utilise la même ton ocre pour l'arrière-plan et la silhouette de la bouteille à huile. Il laisse ainsi l'entour envahir cette figure qui, dès lors, se confond partiellement avec l'arrière-plan. L'observateur s'efforce alors à reconstruire mentalement les contours inexistant du profil de la bouteille afin de rétablir une certaine hiérarchisation des plans perçus dans la profondeur de champ. Son regard opère ainsi selon un mouvement qui part de l'arrière-plan pour venir se fixer progressivement sur l'avant-plan. En

d'autres termes, la visée fovéale est d'abord activée sur les zones de couleurs induisant les « lointains » (ou les arrières) pour ensuite se régler progressivement sur les motifs et les surfaces chromatiques susceptibles de figurer des plans de plus en plus proches. Bref, le regard évolue de l'arrière vers l'avant, du « lointain » vers le proche...

L'épiderme chromatique tel que le réalise Morandi engage donc un double allant visuel qui sollicite de façon contradictoire le dynamisme de la perception et impose ipso facto la réalité matérielle de la peinture : elle est une surface de couleurs agencées en un certain ordre qui se constitue dans l'esprit en une représentation imagée figurant un espace tridimensionnel illusionniste.

Allons plus loin encore ! A regarder avec attention cette petite nature morte, on en vient à constater que le traitement chromatique induit une indétermination figurale : il est difficile, au premier regard, de distinguer dans l'entour coloré la bouteille à huile ou de reconnaître la morphologie de la boîte à partir des informations chromatiques manifestes sur la toile. Les figures semblent pour le moins insaisissables et le tissu des distances spatiales, parfaitement indéfini. L'imprécision structurelle des objets représentés en trois dimensions, la vacance partielle des contours due à l'emploi d'une même teinte sur les éléments formels et sur l'entour, le « tremblé » qui caractérise les surfaces des objets peints, ainsi que la frontalité des éléments formels et la schématisation des ombres portées redressées sur le plan de pose, obligent le spectateur à scruter de façon plus soutenue la surface picturale. Il y découvre alors tout un lavis de coups de pinceau qui résulte d'un geste plastique vif et assuré. Son œil capte sur la surface peinte les multiples traces du pinceau ainsi que des réminiscences de la couleur écrue provenant du fond. Il perçoit au travers de la pâte colorée les qualités texturelles de la toile qui remonte en surface et lui révèle l'existence matérielle du support. Il appréhende visuellement sur l'épiderme chromatique, les infimes anfractuosités de la matière colorée que révèlent les affleurements de la lumière incidente ainsi que « le bruit » qui remonte à travers la couche de couleur maigre. Par cela même, la surface de l'œuvre devient plus prégnante : elle s'affirme comme le plan fictif de l'image derrière lequel se déploie, indéterminé, l'espace tridimensionnel représenté. Elle est cette paroi imaginaire qui constitue le plan de représentation du tableau derrière lequel peuvent apparaître les figures peintes inaccessibles et insaisissables dans le tissu des distances spatiales. L'œil capte simultanément des informations visuelles contradictoires qui induisent une perception plurielle de l'œuvre. Le regard hésite, il doute de ce qu'il voit : l'œuvre est tout à la fois une image donnant l'illusion d'un espace figuratif tridimensionnel, un épiderme chromatique exhibant ses qualités de surface et l'objet concret physiquement appréhendable que trahit, entre autres, la manifestation du « bruit ».

Très nombreuses sont les toiles de Giorgio Morandi qui manifestent une telle ambiguïté... Nous pourrions dire que cela est, à des degrés variables, le cas de presque toutes ses peintures. Citons-en seulement quelques exemples afin d'illustrer davantage les propos que nous venons de tenir au sujet de l'ultime nature morte du peintre bolognais.



La « Nature morte »<sup>61</sup> (Vitali cat. 627) réalisée en 1948 exhibe une facture des plus singulières. Il apparaît sur l'épiderme chromatique une succession de traces de pinceau qui forment d'infimes sillons horizontaux. Ces anfractuosités superficielles se mêlent aux résurgences de la trame du tissu qui constitue le support. Elles rythment toute la surface de l'œuvre et relèguent la vision d'un espace profond derrière le plan fictif de l'image : l'œil ne peut ignorer la réalité prégnante de la surface colorée bidimensionnelle mais ne pouvant se satisfaire uniquement de cet aspect de l'œuvre, il s'évertue à chercher dans l'image les indices susceptibles d'induire un champ en profondeur.

Plus marquée encore par les traces du pinceau, la toile de 1943 dans laquelle nous retrouvons la sphère cannelée<sup>62</sup> (« Nature morte » (Vitali Cat.534) laisse entrevoir une proximité patente des figures : un peu comme si nous les observions en plan rapproché. Tout un écheveau de fins sillons écrus court sur la surface peinte et donne aux figures et à l'entour pictural un « tremblé » des plus expressif ; « tremblé » par lequel tout l'espace chromatique frémit, semble pris de soudains tressaillements. On distingue très nettement les résurgences matérialistes qui transpirent à travers les touches de peintures maigres et se manifestent sur toutes les parties de l'œuvre. Elles se substituent parfois au cerne qui dessine habituellement les formes, elles deviennent les contours clairs de la figure, le linéament décrivant la courbe d'un profil, l'éclat de lumière à sa surface de l'objet.

Parfois, le « bruit » trouve à se manifester de façon plus subtile, plus délicate, comme dans la « Nature morte »<sup>63</sup> (Vitali Cat. 630) de 1948 où nous observons sur le profil de la bouteille à huile quelques étranges tressaillements de matière, quelques subreptices vibrations chromatiques qui ne relèvent que de l'indicielle présence de la trame légèrement salie du support. Ce dernier est décelable par endroit, notamment en ses réserves que Morandi a sciemment aménagées dans la couche de peinture. Toute la surface peinte présente une facture des plus sensibles, au point que « matière et espace s'identifient et [que] les objets deviennent signes d'un code visuel »<sup>64</sup> ; signes par lesquels s'insinuent dans l'esprit un doute quant à la nature de ce qui est vu...

C'est aussi ce que nous pourrions dire si nous nous accordions le temps de regarder les paysages<sup>65</sup> ou les bouquets de fleurs peints depuis le milieu des années vingt. C'est aussi ce que nous observerions dans la majorité des natures mortes des années 1930 telles la « Nature morte »<sup>66</sup> de 1938 (Coll. Genève), ou encore dans celles, plus tardives, des années cinquante et soixante<sup>67</sup>...Mais nous arrêterons là notre description du dialogue

---

<sup>61</sup> Voir fiche Morandi N° 47 page 862

<sup>62</sup> Voir fiche Morandi N°43 page 835

<sup>63</sup> Voir Fiches Morandi N° 32 page 508

<sup>64</sup> Stefania Massari, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Lyon, Musée des beaux Arts, 1978, n.p.

<sup>65</sup> Voir Fiches Morandi N° 8, 17 et 18 pages 427, 525 et 526

<sup>66</sup> Voir Fiche Morandi N° 22 page 500

<sup>67</sup> Voir Fiches Morandi N° 31 et 32 pages 508 et 537

permanent qui opère entre couleurs et matières, fond et surface chromatique. Nous allons davantage nous intéresser à présent aux qualités de la couleur et à la façon avec laquelle le peintre italien l'utilise.

### **3.2.3 : Impression de monochromie et dilution chromatique**

A regarder les peintures de Giorgio Morandi, on en vient souvent à remarquer l'extrême réduction de la palette de couleur. L'œuvre de cet artiste est très souvent perçue par le public non initié comme peu colorée et répétitive. Pour ce dernier, elle est constituée essentiellement de tableaux représentant des natures mortes discrètes, peu enclines à l'exubérance chromatique et caractérisées par un facture plutôt maigre, voir pauvre. De petites tailles, ces peintures sont composées d'objets du quotidien peints dans des couleurs qui tendent inexorablement vers les gammes de gris... Bref il est quelques idées reçues, dans l'opinion publique, qui font de Morandi un peintre qui aime à réduire considérablement dans ses peintures l'étendue de la gamme chromatique ; un peintre, donc, qui fait preuve à l'égard de la couleur d'une exigence et d'une radicalité telles qu'elles induisent chez le regardeur la sensation que la toile est monochrome. Certes, à comparer aux radieuses tonalités de rouges vifs, de jaunes pétillants, de verts crus, de violets ou d'orangés qui couvrent majoritairement les toiles de Pierre Bonnard, il ne fait aucun doute que, d'un point de vue purement chromatique, les peintures de Morandi puissent paraître, plus mesurées, plus effacées, voire plus austères, moins exubérantes. Mais pour autant est-ce à dire que la couleur ne revêt pas, dans son travail, un intérêt plastique tout aussi important que dans l'œuvre de l'artiste français ? Nous ne le pensons absolument pas ! Bien au contraire ! La couleur constitue dans l'esprit de Morandi un centre de gravité : c'est l'un des moyens plastiques les plus efficaces que le peintre peut utiliser pour transcrire autrement sur la toile les compénétrations objets-lumière-espaces longuement observées pendant la phase de préfiguration. C'est grâce à la couleur, en tant que matière colorée, pâteuse ou fluide, qu'il réalisera dans le tableau ses espaces chromatiques insaisissables et indéfinis ; par la couleur aussi qu'il mettra du jeu dans le regard du spectateur, qu'il rendra plus perceptible la relation que ce dernier entretient avec l'œuvre ; par la couleur encore qu'il attisera sa curiosité, fixera son attention sur un détail, aiguïsera son acuité visuelle en lui faisant entrevoir les couleurs du fond... Bref, c'est par le biais de la couleur, entre autres, qu'il obligera l'œil à scruter la surface et à la sonder dans ses plus indicelles manifestations lumino-chromatiques. En d'autres termes, Morandi met en jeu des moyens chromatiques qui forcent inexorablement le regard à se porter au plus près des choses vues, à capturer les moindres événements lumineux ou colorés qui y sont efficients... En somme, c'est par les moyens de la couleur, en sa qualité de matière mais aussi de lumière, qu'il sollicite le dynamisme de la perception visuelle. Il s'agit en outre d'une tentative de captation de l'instant qui, sur la toile transposée, exige du regard une sorte de participation dynamique.

Si nous observons très attentivement ses peintures, il n'est pas si évident d'y constater un penchant résolument monochrome. Il est vrai que, au premier coup d'œil, certaines toiles peuvent laisser une impression de monochromie mais si on prolonge quelques instants le regard, on y découvre immanquablement une discrète mais essentielle pluralité de tons. C'est par exemple ce que nous observons dans la « Nature morte »<sup>68</sup> (Vitali cat. 777) de 1951 : dès l'instant où l'œil se pose sur la surface colorée, on perçoit une certaine monotonie chromatique. On y voit un seul ton modulé dans les gris plus ou moins rabattus. L'image n'est en somme qu'un camaïeu de surfaces peintes d'une même teinte rompue ou éclaircie. Cependant si le regard s'attarde davantage sur les objets, il y découvre l'existence, dans les mélanges de gris sourds, de bleus, de rouges ou de jaunes... il y a là tout un échantillonnage de valeurs chromatiques subtiles et lumineuses que l'œil parvient lentement à capter, toute une « mémoire » de tons primaires dont il ne remonte, après un moment de scrutation prolongée, qu'une fragile mais réelle respiration : ainsi, par exemple, la coloration jaunâtre de la surface grise de la table, ne nous apparaît que progressivement. Nous voyons tout d'abord une plage parfaitement grise qui petit à petit se charge d'une réminiscence jaune ; réminiscence d'autant plus prononcée que la signature de l'artiste au bas de la toile, apparaît sensiblement jaunie.

C'est aussi le cas de la « Nature morte »<sup>69</sup> (Vitali cat. 630) de 1948, où la signature, plus grosse encore, laisse transparaître une discrète luminosité jaune sur certaines de ses graphies. L'assise de la table est peinte d'un ton gris neutre que nous apercevons aussi, très légèrement éclairci, sur le broc à eau, à l'arrière. Nous constatons qu'au fur et à mesure que notre regard se prolonge à la surface du tableau, une diversité de tons jaunes, rosés et bleutés très fortement désaturés et presque imperceptibles, apparaît ; couleurs qui ne nous étaient pas révélées dans les premiers instants de la vision... Tentons d'en décrire quelque peu le phénomène. Dès que l'œil se pose sur la toile, il distingue facilement la couleur rouge qui couvre les parois de l'amphore. Il la repère d'autant plus vite qu'elle apparaît au centre de la toile, sur un arrière-plan gris-beiges, entourée par des figures modérément plus contrastées. Toute l'image est baignée par un voile de lumière qui donne à la surface une dominante jaune. Ainsi, par le jeu des contrastes simultanés, les tons gris clairs de la table et du broc à eau paraissent teintés d'une légère coloration bleue-violacée. Après quelques temps d'observation, le regard vient se fixer sur le corps de la bouteille à huile, au premier plan. Dès lors, l'œil s'efforce de voir, dans la zone d'ombre qui couvre le corps de la bouteille à huile, la couleur qui transparaît à travers le glacis de tons gris moyen : il s'agit d'un jaune lumineux qui progressivement remonte à la surface et se fait de plus en plus prégnant. L'image qui, au premier abord, se complaisait dans son uniformité chromatique et dans sa monotonie de gris, se révèle chargée, au fur et à mesure que l'attention visuelle accroît, d'une diversité chromatique

---

<sup>68</sup> Voir fiche Morandi N°49 page 864

<sup>69</sup> Voir fiche Morandi N°46 page 861

des plus subtiles. C'est ce phénomène que nous avons nommé le « bruit » : la lumière jaune qui émane de la surface n'est autre que la teinte ocre-jaune étale sur le fond, en sous-couche, dont les qualia chromatiques transparaissent imperceptiblement au travers de l'épiderme pictural. De même, l'œil parvient-il, à force de scrutation, à déceler quelques indices de texture qui révèle la nature textile du support. Ce phénomène est récurrent dans tout l'œuvre peint de Morandi et nous émettons l'hypothèse que la remontée du « bruit » constitue pour ce peintre, un moyen de réitérer sur la toile « son expérience visuelle originelle »<sup>70</sup>. Nous rappelons à notre lecteur que nous avons développé antérieurement tout un chapitre concernant la méthode de travail du peintre italien<sup>71</sup>. Cherchant à déterminer la stratégie picturale du peintre nous en étions arrivés à la conclusion suivante : si Morandi a progressivement établi une méthode de travail aussi contraignante, s'il a développé toute une stratégie pour « mettre en scène » ses objets-modèles, c'était parce que cela lui permettait de capter dans l'entour réel, les compénétrations espace-couleur-lumière les plus discrètes et les moins perceptibles au premier coup d'œil. Nous soutenons

---

<sup>70</sup> Ernst. H. Gombrich, « Voir la peinture, voir la nature » In *Art de voir, Art de décrire II, Cahier du musée national d'art moderne, N° 24*, Centre Pompidou, été 1988, p. 30

Remarque : nous faisons allusion ici à la pensée de Gombrich. Ce dernier soutient l'idée qu'il existe un lien des plus ténus entre l'expérience visuelle originelle et la manière avec laquelle le peintre réalise son œuvre. Cependant il considère que « Regarder les peintures » n'est pas « Voir la nature ». Il en vient à émettre des doutes quant aux capacités de la sémiotique à résoudre les problèmes posés par la peinture et la vision qu'elle implique. (p 30-31). Dans son argumentation il écrit : « [...] une fois que le divorce [entre les idées actuelles sur la vision de la nature et la vision des peintures] a été prononcé et que voir la nature a été conçu comme quelque chose de fondamentalement différent de voir une peinture, on est prêt à attaquer aussi l'assimilation du tableau de l'artiste à son expérience visuelle originelle »... C'est exactement notre point de vue et nous ajouterons d'ailleurs que pour une bonne part, notre recherche théorique repose précisément sur cette réalité existentielle : « Voir les peintures » n'est pas « voir la nature »... Mais cependant, ne nous y trompons pas ! Lorsque nous sommes face à l'artefact pictural il nous est donné parfois (notamment lorsque nous regardons les œuvres de Bonnard et de Morandi) de l'appréhender autrement qu'en sa seule qualité d'image. Nous le percevons comme un objet concret physiquement palpable. Dans le cas où nous le voyons comme une image peinte (une représentation imagée) nous ne pouvons effectivement pas adopter une posture semblable à celle qu'on prend lorsque nous sommes devant la nature : comme le dit Gombrich notre vision de la peinture diffère totalement de la vision de la nature. Mais si nous regardons non la peinture mais l'objet-peinture, si nous saisissons l'objet pictural en sa qualité de « corps » concret, nous nous trouvons confrontés à un artefact tridimensionnel coloré qui participe de l'espace réel. Par conséquent, nous sommes amenés à appréhender l'objet pictural selon les modes de la « vision directe » et donc, de saisir les informations visuelles à partir de l'organisation de la lumière environnante. Dans ce cas, « voir la nature » est aussi « voir cet artefact dans la nature »... et cela équivaut à « voir la nature »

Pour le dire autrement : Gombrich qui réfère le terme « Peinture » à l'image peinte bidimensionnelle, a raison de prétendre que « voir la peinture » n'équivaut pas à « voir la nature » puisque l'une implique une vision « de seconde main » alors que l'autre sollicite une vision directe. Cependant, si on assimile le mot « Peinture » non à l'image peinte mais davantage l'objet peint (l'objet pictural réel), nous pensons alors que la façon d'appréhender visuellement l'artefact pictural (« voir la peinture ») peut être similaire à celle avec laquelle nous voyons la nature.

<sup>71</sup> Remarque : nous avons développé dans la seconde partie, tout un chapitre qui réfère aux procédures techniques et à la démarche artistique de Morandi. Confère les pages 207 à 228 du livre 1.



maintenant que le « bruit », réitère dans l'univers pictural, des phénomènes lumino-chromatiques équivalents ou similaires à ceux que Morandi percevait dans l'entour lors des longs moments d'observation. L'artiste assimile dans l'œuvre sa vision originelle non en la reproduisant fidèlement, non en imitant à la perfection ses apparences, mais en transposant en peinture des rapports lumino-chromatiques équivalents à ceux qu'il a pu observer lors de la phase de préfiguration. De toute évidence, le « bruit » constitue un moyen plastique privilégié pour mettre en exergue ce rapport à l'insaisissable et à l'imperceptible ; rapport qui, à notre avis, conditionne totalement la vision originelle du peintre dont le regard inlassablement cherche à percer les plus discrètes occurrences du visible. Nous ajouterons, par ailleurs, que ce « visible originel » auquel l'œuvre de Morandi réfère, est foncièrement de l'ordre du fragile, du graduel, du précaire et du sensitif. Par conséquent, il lui est indispensable d'opérer sur la toile par des moyens qui s'y reportent : ainsi l'épiderme pictural sera-t-il d'un aspect relativement maigre et la couleur, forcément sujette au fluctuant, à l'indéterminé et au précaire. « Le visible n'est jamais plus impérieux, plus admirable que lorsqu'il se résume sous les espèces les plus pauvres »<sup>72</sup> écrit Claude Estéban au sujet des peintures de Zurbaran... Nous pourrions dire la même chose de l'œuvre peinte de Morandi.

Ainsi, il ne nous surprend pas de constater, sur les toiles du maître bolognais, l'hégémonie des tons tertiaires, la fréquence des harmonies de couleurs désaturées et des contrastes de valeurs proches: pour se saisir des plus infimes événements lumineux et chromatiques qui fluctuent sur l'épiderme pictural, le spectateur devra prolonger quelque peu le temps de scrutation. Les gammes de gris colorés et les tonalités tertiaires plus ou moins éclaircies ou éteintes exigent un effort visuel des plus soutenus pour en saisir la moindre variation lumineuse. Répétons-le : ce que cherche patiemment à capter l'œil du peintre, ce n'est pas ce qui jaillit soudainement dans l'immanence de la vision et impose sa fulgurance et sa puissance lumineuse, c'est bien davantage ce qui fraie lentement, ce qui discrètement et progressivement remonte jusqu'à l'œil. L'impression de monochromie est bien efficiente, dans l'œuvre de Morandi, mais seulement pour un regard impatient ! Il faut du temps pour voir réellement le jeu subtil des couleurs et leurs interactions ; du temps pour les saisir dans leur lumière, pour en capter leur imperceptible frémissement. Il faut du temps pour que s'opère sur la toile le lent et progressif « mouvement » des figures vers l'œil: « sorte d'assomption des choses qui culminerait dans leur presque disparition ; mais avec ceci d'essentiel que si elles se retirent, si elles s'effacent, d'abord : elles ne se réduisent nullement à des évanescences, à des soupirs, à des fantômes [...] elles gardent étrangement quelque chose de monumental. »<sup>73</sup>

Le temps, nous l'avons dit, est une donnée essentielle de la conscience qui se saisit de l'œuvre... Et pour que le regard en prenne la mesure, il faut que tout graduellement advienne, que tout lentement se dévoile sans ne jamais totalement y parvenir. Il y a là ce que Franco Solmi appelle « la poésie de la

---

<sup>72</sup> Claude Estéban, *Veilleurs aux confins : Fernandez, Morandi, Sima, Szenes, Tal-coat, Ubac, Viera da Silva*, Genève, Fata Morgata, 1978, p 20

<sup>73</sup> Philippe Jaccottet, *Le bol du pèlerin (Morandi)*, Genève, Fata Morgata, [2001], 2006, p 75

limite »<sup>74</sup> : rien dans la peinture de Morandi n'est véritablement accessible, rien n'est définitivement arrêté. Tout y est présence dans l'indécis de la vision : les figures et l'entour, le fond et la surface, les vides et les pleins... Tout se révèle dans l'impermanence du visible : et les contours tremblants, et le grain maigre, et la couleur rompue ou altérée par les jus gris, et la lumière aussi, étrangement voilée, qui remonte des fonds et se répand uniformément sur la surface. « L'œuvre d'art est un processus de réminiscence [...] la vision de ce qui n'est plus simplement dans le temps, mais qui a le temps en lui, comme temps accompli, intemporalité, éternité. Il ne s'agit pas de la projection d'une mémoire volontaire, mais de l'acte de dévoilement par lequel quelque chose se rend manifeste, devient visible en devenant lumière. »<sup>75</sup>

Mais revenons quelques instants à la « Nature morte »<sup>76</sup> (Vitali cat. 630) de 1948. Morandi joue sur une gamme de couleurs rompues qui s'étalent sur la surface en claires modulations de gris plus ou moins colorés. Passée cette première impression de couleurs fades ou éteintes, de surface uniforme et de relative monochromie, l'œil y décèle une richesse plastique des plus délicates qui rend l'atmosphère de l'image plus légère, plus vibrante. Alors qu'au premier regard, les rapports colorés semblaient avoir aboli tout poids et toute mesure, toute profondeur de champ et toute consistance figurale, ils mettent en avant, dans un second moment de perception, la matière et le grain qui les constituent : les objets tendent ainsi à acquérir une certaine épaisseur et les volumes s'affirment malgré la fébrilité de leurs tons... Ce qui tout à l'heure s'effondrait, s'estompait, se noyait dans la nappe de gris clair, devient plus tangible dans l'apparaître sensible des profils. L'œil y repère les traces du pinceau et les anfractuosités de la matière maigre. Il y devine un grain opaque, y capture d'imperceptibles sillons laissés par les poils du pinceau. Plus le regard fixe les objets regroupés au centre de la toile, plus ces derniers se raffermissent, gagnent en consistance. Ils prennent corps dans l'immobilité suspendue de l'air.. Alors, le regard se fait plus pénétrant encore. Il s'attarde sur les instables stries qui vibrent à la surface des figures, se porte sur les zones ombrées et leurs contours fluets, balaie les pleins et les vides qui s'amalgament. Puis, lentement, le « bruit » monte en surface, traverse la fine couche de peinture et transparaît sur les parois de chaque objet. Tout se densifie et l'œil fouille « le visible ainsi visité d'une lumière neuve »<sup>77</sup>... On sent poindre l'éclat d'une lumière vive sous les couches de couleurs grisées. Malgré des tons désaturés, l'image a revêtu un voile lumineux relativement dense et d'égale tenue sur toute la surface...une multitude d'évènements sensibles et colorés affleurent l'épiderme plastique. Cela vibre, se brouille, apparaît ou au contraire disparaît, se manifeste immanquablement sur toute les figures peintes et

---

<sup>74</sup> Franco Solmi, « *La peinture de Morandi, un lieu de l'infini* », in Solmi, Clair, Vitali, *Morandi*, Cat. Expo. Hôtel de ville de Paris, milan, Ed. Mazzotta. 1987, p 19

<sup>75</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi : lumière et mémoire*, Tours, Farrago- Ed. Léo Scheer. 2001, p 36

<sup>76</sup> Voir fiche Morandi N° 46 page 861

<sup>77</sup> Claude Estéban, *Veilleurs aux confins : Fernandez, Morandi, Sima, Szenes, Tal-coat, Ubac, Viera da Silva*, Genève, Fata Morgata, 1978, p 53

même dans l'entour. Cela exalte la vision et oblige le regard à de multiples mouvements, à de nombreuses fovéas : il se porte alternativement sur les gris de la surface et sur les résurgences chromatiques du fond, il passe des zones de teintes désaturées aux figures éclairées, du grain de matière colorée à l'évanescence lumineuse de l'image. Ce qui, tout à l'heure, lui semblait une surface silencieuse de tons éteints, rompus ou fortement dégradés vers le gris, s'avère à présent chargée de luminosité. L'information lumino-chromatique que perçoit le regard fluctue considérablement selon la durée de l'acte de vision. Mais quels sont donc les moyens picturaux employés par l'artiste pour parvenir à un tel effet ? Quels procédés techniques met-il en œuvre pour créer sur l'organe de vue une telle tension ? Comment fait-il pour faire advenir avec lenteur, dans le regard, une telle lumière qui, au départ, ne semblait pas être sur la toile ? La réponse, peut-être, nous est partiellement donnée par Edouardo Roditi, en 1960 : « [après notre entretien] Morandi m'a alors offert, quand j'étais sur le point de le quitter, de me montrer son atelier [...] Dans l'atelier de Morandi, quelques toiles auxquelles il voulait encore travailler se trouvaient accrochées aux murs ou posées sur un ou deux chevalets, et quelques objets très poussiéreux étaient groupés ça et là en attendant d'être dépeints dans une de ses natures mortes. Une ou deux des toiles auxquelles il travaillait encore m'ont surpris tant leurs coloris étaient éclatants. J'ai alors compris que Morandi obtient les effets lumineux de ses grisailles ou de ses beiges en ayant recours à des glacis qui recouvrent les bleus ou les rouges vifs d'une première couche de pigments, ce qui donne aux gris, aux blancs ou aux beiges des ses natures mortes terminées, la même luminosité que celle des objets qu'il a dépeints et dont la vraie couleur est estompée par l'épaisse couche de poussière qu'il a laissée s'y déposer. »<sup>78</sup> C'est effectivement ce que nous pouvons observer sur la surface de la « Nature morte »<sup>79</sup> (Vitali cat. 563) de 1947. Le broc à eau placé sur l'axe médian vertical et les deux élégantes bouteilles qui occupent le premier plan sur la droite, présentent des surfaces peintes qui ne laissent aucun doute quant à l'existence en sous-couche d'un jus rouge vif. Morandi a déposé sur cette première couleur du fond une matière picturale constituée de pigments gris, brun et bleu. L'effet est des plus réussis : ces trois objets qui sont recouverts d'une teinte relativement sourde, froide et triste, s'éclairent. Ils paraissent plus lumineux et chauds. C'est ce même phénomène que nous apercevons sur les deux vases à pied situés sur la gauche mais, si leurs parois sont recouvertes elles aussi de gris variables, le « bruit » qui opère à même la surface laisse présager d'un fond ocre-jaune lumineux. C'est d'ailleurs cette teinte qui couvre tout le coin bas gauche de l'image : partie du tableau que Morandi a réservée et laissée en son état de fond imprégné d'un jus jaunâtre.

Cependant, il ne faudrait pas croire que Morandi a systématiquement recours à des apprêts de couleurs saturées pour rendre plus lumineux les surfaces de beiges, de bruns, de blancs cassés ou de gris colorés qui constituent les surfaces de ses tableaux. La couleur écrue de la toile nue suffit parfois à produire cet effet de lumière. C'est le cas de son ultime

---

<sup>78</sup> Edouardo Roditi, « Entretien avec Morandi », In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p 158

<sup>79</sup> Voir Fiche Morandi N°49 page 864

« Nature morte »<sup>80</sup> (Vitali cat. 1342) dont nous avons parlé précédemment. C'est aussi ce que nous observons dans la majorité des œuvres de la dernière période : le « Paysage » (Vitali cat. 1332), la « Nature morte » (Vitali Cat. 1318) ou encore la « Nature morte »<sup>81</sup> (Vitali cat. 1322), toutes les trois réalisées en 1963.

Précisons toutefois que le « bruit » en tant que phénomène sensible ne renvoie pas seulement à des résurgences d'ordre chromatique ou lumineux. Il peut aussi bien relever des aspérités de surface et des matériaux qui imprègnent le support que des gradients de texture propres à la toile à peindre. Le « bruit », dirons-nous, est l'une des récurrences les plus caractéristiques du travail pictural du peintre italien. Il le met en œuvre dans ses productions picturales depuis toujours. L'observation de ses premiers paysages<sup>82</sup> ne peut d'ailleurs que nous en persuader. Cependant on se doit aussi d'ajouter que si son utilisation est très fréquente, elle n'observe aucune régularité dans le temps et varie considérablement d'une toile à l'autre. Ainsi, par exemple, la manifestation du « bruit » a-t-elle une importance primordiale dans les peintures<sup>83</sup> exécutées entre 1959 et 1964. A l'inverse, un nombre non négligeable de toiles<sup>84</sup> peintes entre 1939 et 1942, mais aussi durant les années 1948 et 1949, n'accorde qu'un rôle secondaire à l'émergence du « bruit ». C'est plutôt par l'emploi d'une pâte légèrement plus nourrie et par la touche de couleur relativement plus opulente que, dans celles-ci, s'impose au spectateur la présence tangible du support peint. En somme, ces tableaux ont en commun un aspect de surface plus empâté qui laisse visibles sur l'épiderme coloré les sillons occasionnés par l'application du pinceau-brosse. Ils mettent en exergue, une surface couverte d'une pâte colorée plus épaisse et formant de petits reliefs. Mais cependant, ces derniers ne sont jamais très prononcés et la matière dont ils sont faits, rarement opulente. C'est justement cette qualité matiériste de la couleur qui permet d'asseoir le dialogue entre le fond et la surface et de mettre du jeu dans le regard du spectateur ; par elle, entre autres, qu'il se met à douter de ce qu'il voit. Une observation quelque peu soutenue du « Cortile di via Fondazza »<sup>85</sup> (Vitali cat. 1016) de 1956 ou de la « Nature morte » (Vitali Cat. 664) de 1949 nous conduit à ce constat : les gradients de surface jouent un rôle de sape essentiel dans la détermination figurale de l'espace, laquelle souffre aussi de l'approximation des contours et de l'absence de toute structure graphique dessinant les figures.

Cet état de fait ne fera d'ailleurs que s'accroître sur les dernières années d'existence du peintre : la fluctuation des couleurs de plus en plus maigres et diffuses, l'altération progressive de tout trait cernant les figures et l'inflexion des formes diluées dans l'immobilité suspendue d'une lumière

---

<sup>80</sup> Voir Fiche Morandi N°45 page 837

<sup>81</sup> Voir fiches Morandi N°34 et 48 pages 425 et 863

<sup>82</sup> Voir fiche Morandi N°54 page 838

<sup>83</sup> Voir fiches Morandi N°48 et 50 pages 863 et 881

<sup>84</sup> Voir fiche Morandi N°43 page 835

<sup>85</sup> Voir fiches Morandi N°46 et 51 pages 861 et 865



insaisissable, induiront toujours davantage une impression visuelle d'amoindrissement et d'indétermination de l'image peinte.

Cela est parfaitement observable dans les « Natures mortes » (Vitali Cat. 1300, 1318 et 1322) de 1963 ou encore les « Paysages »<sup>86</sup> (Vitali Cat. 1210 et 1287) de 1960 et 1962. Faisant montre d'une économie de moyen des plus exigeantes et de partis pris chromatiques radicaux, Morandi applique sur la toile écrue de son support un lavis de couleurs fluides essuyées plutôt que déposées. Le « bruit » y est efficient et très largement répandu sur toutes les surfaces. Il se manifeste par les imperceptibles anfractuosités de la trame textile du support et par les déhiscences de coups de pinceau façonnant, sur l'épiderme chromatique, des sillons excessivement visibles et pourtant peu saillants. La couche de couleur qui résulte de ces maigres dépôts de matière colorée à peine frottée sur la toile n'en est jamais, pour autant, appauvrie. Bien d'autres phénomènes sensibles y sont délibérément associés et apportent de quoi captiver l'œil. De même, dans ses ultimes œuvres, la dilution chromatique et la déliquescence de la figure induisent le doute dans l'esprit du spectateur, l'obligeant inexorablement à s'interroger sur la capacité de l'image à représenter des objets reconnaissables ou des paysages. C'est ce que nous remarquons lorsque notre regard se porte sur le « Paysage » (Vitali Cat. 1332) ou plus encore sur la « Nature morte »<sup>87</sup> (Vitali Cat. 1322) de 1963.

La couleur semble comme désincarnée sur des objets que l'on découvre eux-mêmes racornis, sans épaisseur aucune. Ces derniers, plutôt que d'être épurés, tendent à atteindre une certaine pureté « spectrale ». La composition et la lumière frontale en favorisent d'ailleurs le mode sacré de l'apparition (comme pour l'art ancien) mais aussi viennent souligner inexorablement le caractère littéral de la surface peinte et son indéniable modernité. Les teintes de l'arrière-plan contaminent toutes les figures : la touche picturale balaie équitablement chacune des surfaces de telle sorte que la fusion se fasse entre les éléments formels et le fond. Cependant, on constate que la pâte fluide est essuyée selon un déplacement du pinceau sur la toile qui s'enroule à l'intérieur des contours des deux potiches blanches, permettant à leurs volumes de subsister encore visuellement... Il semble toutefois incontestable que Morandi, dans ses ultimes œuvres, privilégie les compénétrations chromatiques des surfaces entre elles et favorise leur chevauchement dans l'espace pictural en mettant l'accent sur les contaminations colorées du fond sur les figures : on observe très clairement que la pâte de couleur vient mordre les limites formelles des objets au point que ces derniers perdent de leur légitimité figurale. Mais pour autant, nous ne pouvons considérer, comme a pu le supposer le critique d'art Edouard Roditi, que Morandi cherche à réduire ses objets-modèles à « une sorte d'abstraction objective »<sup>88</sup>. Notre point de vue est tout autre et nous

---

<sup>86</sup> Voir fiches Morandi N°34, 48, 53 et 55 pages 425, 863, 868 et 882

<sup>87</sup> Voir fiche Morandi N°48 page 863

<sup>88</sup> Edouard Roditi, « *Dialogue on art* », Londres, Seckers & Walbuc, 1960 p 50, « *Propos sur l'art* », Paris, Ed. J. Corti, cité par Matthew Gale, p 37. « *Entretien avec Morandi* », In Karen Wilkin, *Giorgio Morandi, œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan, 2007, p 148 mais aussi cité par Matthew Gale, *Morandi, dans l'écart du réel*, Cat. Expo, Musée d'Art moderne de Paris, Paris-Musées, 2002, p 37

l'avons très largement développé en seconde partie : nous soutenons l'idée que Morandi reste viscéralement attaché à la figure<sup>89</sup> et par conséquent, qu'il n'aura eu de cesse, même sur la fin de sa vie, de peindre « des agencements de formes pures dont l'existence antérieure reste juste assez perceptible pour que l'on puisse parler de natures mortes »<sup>90</sup> ou de paysages. Nous supposons que, cherchant à rendre plus prégnante la réalité physique de la toile peinte, il poussa sa recherche plastique jusqu'aux limites de la figuration. Afin de mettre encore plus en avant la présence tangible de la peinture en ses aspects matériels les plus concrets, il en vint à jouer sur les possibles délitements des figures et leur altération dans la couleur fluide. Il mit l'accent sur les ambiguïtés du vide s'affirmant tout autant que le plein, sur les capacités d'absorption du support et sa propension à déborder sur l'avant. Il impliqua plus encore sur la surface un « tremblé » de la matière qui mettait à mal le rapport figure/entour : il mit ainsi davantage l'accent sur la fonction plastique de la lisière par laquelle d'une part la forme s'incorpore au fond coloré et d'autre part, l'entour se propage sur l'objet peint.

Sans doute peut-on penser que la pratique de l'aquarelle a apporté au peintre une conscience aiguë des potentialités et des subtilités d'un travail chromatique plus transparent et plus fluide. De même, lui a-t-elle permis de découvrir des possibilités nouvelles pour engager plus avant les débats Fond/forme, entour/figure, surface/profondeur. Bref, la pratique de l'aquarelle eut un impact décisif sur la manière avec laquelle Morandi allait appréhender, à partir de 1958, l'espace du tableau. Nous allons très vite y revenir. Retenons pour l'instant le fait que cette technique a pu fortement favoriser dans le temps, des questionnements inhérents à la suggestion figurale et à l'espace coloré... Elle l'aura incité à faire de plus en plus usage d'une couleur fluide et transparente par laquelle il pouvait mettre en exergue de nombreuses ambiguïtés picturales et mettre ainsi du jeu dans le regard du spectateur.

---

<sup>89</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 415 à 418 du livre 2.

<sup>90</sup> Donna de Salvo, « *Memento Morandi* » In Donna de Salvo, Matthew Gale, *Morandi, dans l'écart du réel*, Tate moderne galerie, Londres, Paris, Musée d'art moderne, Ed. Paris-musées, 2002, p 15



Fiche Giorgio MORANDI N°46



Nature morte. 1948. Huile sur toile. 36x41 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat. 630



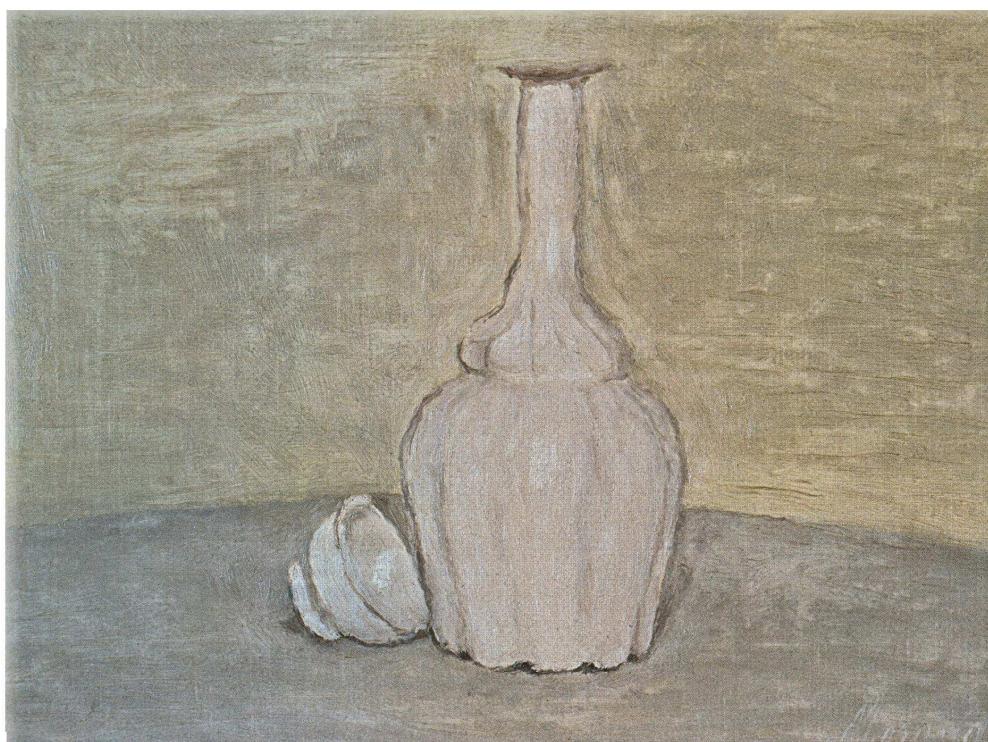
Nature morte. 1949. Huile sur toile. 30x40 cm. Coll. privée, Rome. Vitali cat. 664



## Fiche Giorgio MORANDI N°47



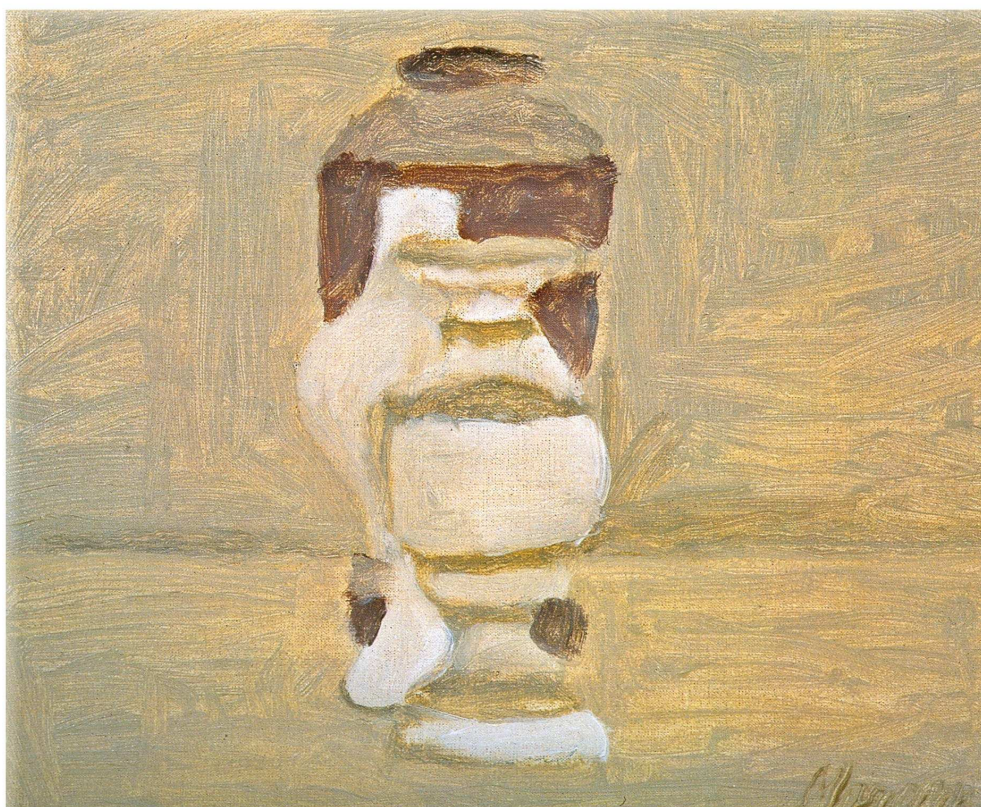
Nature morte. 1948. Huile sur toile. 30,5x40,5 cm. Coll. Giovani Tinto, Turin. Vitali cat. 627



Nature morte. 1942. Huile sur toile. 30x40 cm. Coll. prof. Cesare Gnudi, Bologne. Vitali cat. 371



## Fiche Giorgio MORANDI N° 48



Nature morte. 1963. Huile sur toile. 25x30 cm. Coll. Luis et Plaza, Caracas. Vitali cat. 1322



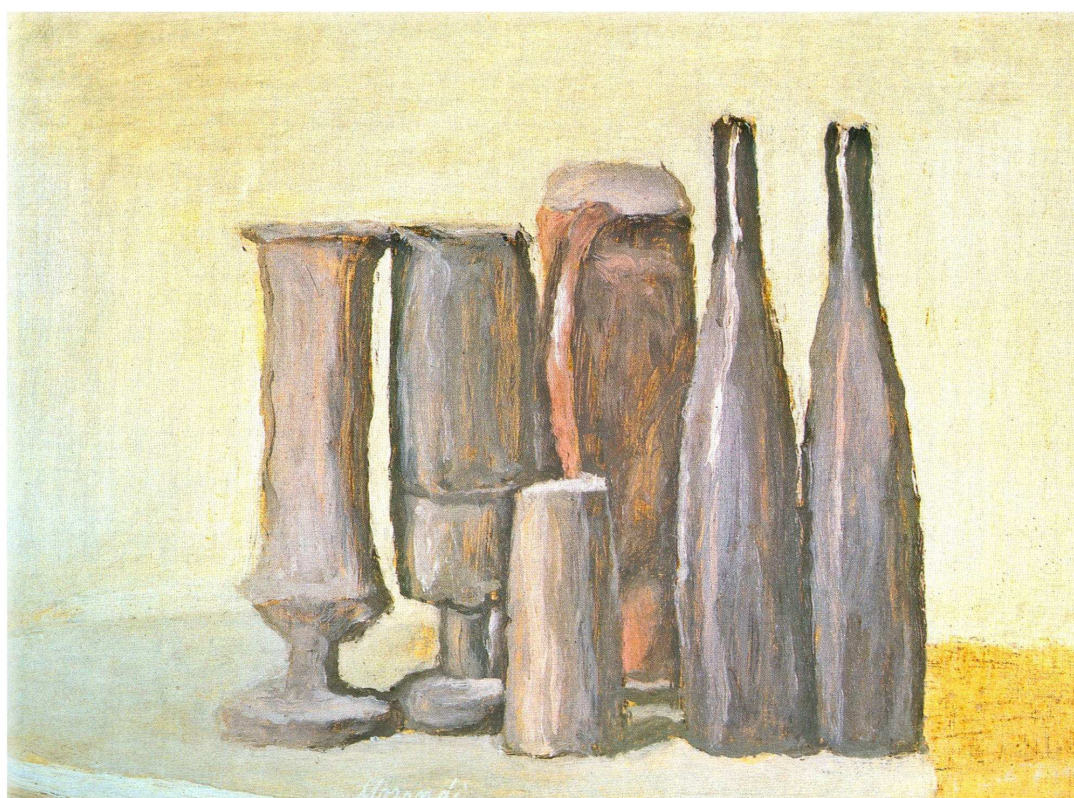
Paysage. 1963. Huile sur toile. 40x45 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1332



## Fiche Giorgio MORANDI N° 49



Nature morte. 1947. Huile sur toile. 36x50 cm. Coll privée. Vitali cat. 777



Nature morte. 1947. Huile sur toile. Coll. Musée Morandi. Bologne. Vitali cat. 563



Fiche Giorgio MORANDI N°51



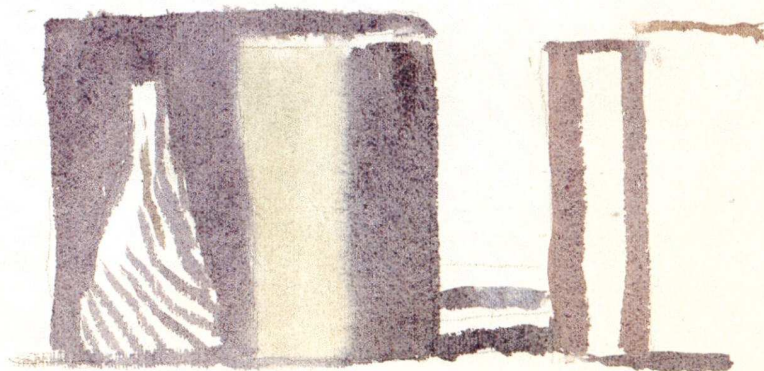
Cortile di via fondazza. 1956. Huile sur toile. 47 x 43,2 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1016



Cortile di via fondazza. 1956.  
Aquarelle sur papier. 31 x 21 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Pasquali cat. 1956-12



## Fiche Giorgio Morandi N°20



Nature morte. 1959. Aquarelle sur papier. 24x33 cm. Coll. particulière. Pasquali cat. 1959-19



Nature morte. 1959. Aquarelle sur papier. 18x28,5 cm. Coill particulière. Pasquali cat. 1959-22



Nature morte. 1962. Aquarelle sur papier. 16x21 cm. Musée Morandi, Bologne. Pasquali Cat. 1962-12

Fiche Giorgio MORANDI N°52



Cortile di via fondazza 1954. Huile sur toile. 48 x 50 cm. Coll. privée, Milan. Vitali cat. 926



Cortile di via fondazza 1954. Huile sur toile. 55 x 40 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 928



## Fiche Giorgio MORANDI N°53



Paysage. 1960. Huile sur toile. 40 x 35 cm.  
Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1210



Paysage. 1941. Huile sur toile. 42 x 51 cm. Coll. musée morandi, Bologne. Vitali cat. 334

### 3.3.4- Suggestion figurale et Couleur de position.

« Il s'agit de contrôler des rythmes de composition, des définitions de volumes, des configurations d'espace, souvenirs de clair-obscur à faire glisser sur les formes, contrôles soigneux, ou traces et suggestions à ne pas laisser perdre mais à fixer avec de rapides allusions »<sup>91</sup> écrit Michela Scolaro au sujet des paysages exécutés par Morandi. N'est-ce pas aussi les termes que l'on pourrait employer pour qualifier la manière avec laquelle il peint la majorité de ses natures mortes (aquarelles ou huiles) dans la dernière décennie de sa vie? De toute évidence, des pièces comme la « Nature morte » de 1961 ou la « Nature morte »<sup>92</sup> (Vitali Cat. 1300) de 1963 présente une radicalité chromatique et une économie de moyens plastiques qui circonscrivent étroitement les sujets dans un espace où les frontières entre le lointain et la proximité sont résolument effacées. Tout est suggestion sur la toile. La pâte chromatique est maigre et fluide. Elle cherche à faire tenir, en cet improbable endroit où s'épanche une égale « tonalité de lumière »<sup>93</sup>, des figures dont la présence n'est plus tout à fait soutenue dans l'apparaître sensible de leur profil. Le peintre s'est efforcé de reformuler et de restaurer sur l'épiderme pictural, les assises du quotidien qui ne valent plus qu'en tant qu'évocations colorées d'espaces et de figures désagrégés. L'instabilité des formes aux contours inexacts côtoie le plaisir tactile de la surface peinte : l'œil capte le grain, sonde la trame colorée sous la fine couche de matière. Il y découvre aussi de très légers empâtements clairs et sombres qui viennent suggérer les cannelures et les aspérités sur les parois des objets. Il y observe aussi la touche de couleur qui reconstruit le galbe d'un vase... en somme, l'œil fouille quelques menus détails que le peintre a sciemment fait venir sous l'action du pinceau chargé de maigres couleurs. Il scrute les traces et les sillons de matière, repère quelques inflexions formelles, quelques éclat colorés qui lui permettent d'entrevoir le caractère particulier de chaque objet : « l'indécis au précis se rejoint »<sup>94</sup> et les figures peintes sur la couleur écrue ou jaune du fond s'éloignent, s'évanouissent puis se révèlent à la conscience, lisibles en leur état d'inachèvement formel et de dilution chromatique. Le réel advient dans ce qui demeure une constante épiphanie figurale, laquelle semble venir du fond de l'espace comme le souvenir remonte du fond du temps. Bref, ce n'est en fin de compte, comme l'écrit Youssef Ishaghpour, que « le rythme

---

<sup>91</sup> Michela Scolaro, « *Paysage* » In Paolo Fossati, Michela Scolaro, Jean Clair, *Giorgio Morandi*, Cat. Expo. Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Paris, Réunion des musées nationaux, Union Latine, 1996, p 94

<sup>92</sup> Voir Fiche Morandi N° 36 page 540

<sup>93</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago, Ed. Léo Scheer. 2001, p 40

<sup>94</sup> Suzanne Pagé, « *Préface* », In Donna de Salvo, Matthew Gale, *Morandi, dans l'écart du réel*, Cat. Expo, Musée d'Art moderne de Paris, Paris-Musées, 2002, p 11



essentiel de ce qui vient à la présence »<sup>95</sup> mais aussi, rajouterons-nous, de ce qui vient comme présence.

Ainsi, par exemple, la bouteille au long cou qui campe au centre de la « Nature morte »<sup>96</sup> de 1961, se constitue-t-elle tout d'abord comme des surfaces géométriques de tonalité chaude agencées sur un plan gris violacé. Ce que l'œil capte ne semble pas référer à autre chose qu'à la réalité d'une surface plane recouverte de couleurs rythmant l'espace de la toile. Mais dans un second temps, et parce que l'œuvre renvoie inexorablement à l'univers pictural et aux thèmes que nous savons être ceux du peintre italien, on en vient à convoquer le souvenir d'une potiche ou d'un quelconque objet. On appréhende visuellement la pluralité des indices formels et chromatiques afin de reconstruire mentalement une figure dont on croit avoir reconnu partiellement un profil, un détail saillant : c'est le cas de la bouteille à la silhouette si particulière dont le galbe en biseau se confond totalement avec l'arrière-plan... Bref nous nous attachons à voir, dans l'information chromatique et sensible qui campe à même la surface peinte, la suggestion figurale d'une bouteille tricolore, d'un vase bleu et blanc et d'une boîte jaune aux surfaces striées, disposés sur un plateau de table, dans un espace pictural indéterminé. Le fin liseré brun-violacé qui court, légèrement de biais, sur le bord droit vertical du tableau, induit l'idée-même d'une vue en perspective très fortement redressée et suggère l'existence d'une structure spatiale tridimensionnelle. Cependant, les aspects de surface de l'œuvre affirmant la prégnance du fond coloré et du support en sous-couche tendent à contrarier quelque peu cette vision. Par le truchement d'un brossé qui confère à la surface du tableau un fragile mais prégnant « tremblé », Morandi a su donner à ses figures une densité suffisante pour apparaître à l'esprit.

Mais bien qu'elle parvienne « [à dégager] de perceptions restées sensorielles, la proportion la plus rigoureuse »<sup>97</sup>, la conscience n'en est pas moins dans l'incapacité d'établir véritablement l'épaisseur et le placement des choses dans le champ pictural perçu en profondeur. Dès lors, c'est d'un lieu non seulement indéterminé mais aussi insaisissable que remontent ces figures et l'œil s'y perd ! Insituable lieu pour le regard qui y achoppe et doit chercher de quoi maintenir l'assise du voir. Il lui faut saisir dans cette lumière qui vibre, égale en tout endroit de l'œuvre, la « respiration retenue au plus transparent de la forme »<sup>98</sup> et tenir pour vrai, malgré tout, cet état de surface plane où le « bruit » opère. Il lui faut accepter l'ambiguïté native que nourrit l'œuvre: progressivement dévoilées à la conscience, les figures se déréalisent, s'abîment, se résorbent tout aussi lentement dans l'étrange ridée d'une couleur-lumière venant du fond. Tout sur la toile se mêle, s'entremêle, se confond : les pleins et les vides, le devant et l'arrière, la surface et le fond, la couleur et la matière, la figure et l'entour, le visible et le lisible... Tout s'amalgame et invariablement se lie dans l'uniformité

---

<sup>95</sup> Youssef Ishaghpour, Op cit, p 47

<sup>96</sup> Voir fiche Morandi N° 36 page 540

<sup>97</sup> Yves Bonnefoy, « A l'horizon de Morandi », *Le nuage rouge, dessin, couleur, lumière*, Paris, Ed mercure de France, Col. Folio-Essais, 1999

<sup>98</sup> Ibidem

d'une lumière égale. Tout n'est que suggestion figurale et chromatique, que jeux duels obligeant le regard à concevoir l'espace de vision comme un champ de profondeur impénétrable où glisse invariablement « une lumière qui est celle même du monde comme on l'éprouve. »<sup>99</sup> Ainsi, l'œuvre se donne-t-elle à la conscience en sa qualité de surface peinte où les figures sont suggérées plutôt que reproduites. En ce sens, Morandi aura encore une fois réussi à concilier l'exploration des moyens picturaux et l'observation des motifs dont les volumes, les surfaces et les couleurs sont invariablement soumis à l'incise lumineuse naturelle.... Nous dirons donc, avec Youssef Ishaghpour, que la peinture tardive du maître bolognais met en exergue « une matière perçue en lumière »<sup>100</sup> ; et c'est aussi cela que nous dirons de toutes les aquarelles que le maître italien exécutera durant les années 1950 et 1960.

Pour clore notre réflexion portant sur les qualités suggestives de la matière chromatique dans les peintures de Morandi, nous allons nous intéresser à quelques uns de ses lavis. Nous porterons brièvement notre attention sur ses aquarelles, non parce que nous les considérons comme de véritables objets picturaux réels mais simplement parce qu'elles mettent en avant, de façon explicite, la manière avec laquelle Morandi joue des qualités suggestives de la surface colorée. Nous estimons que ces œuvres sur papier ont très largement contribué à faire évoluer la production picturale du peintre au cours des dernières années de son existence. Nous soutenons l'idée que l'activité d'aquarelliste à laquelle Morandi prêta beaucoup d'intérêt entre 1955 et 1963 a une incidence des plus grandes sur l'évolution de sa pratique picturale au début des années 1960. A y regarder de plus près, on constate que les aquarelles présentent des qualités de transparence, de dilution chromatique et d'irradiation lumineuse proches de celles de ses peintures à l'huile et tendent à mettre en avant les capacités de suggestion figurale caractéristiques de ses productions picturales tardives ; capacités qui deviendront dans les années 1958-1964, l'un des principaux moyens par lequel l'image peinte évoquera les objets de la réalité plutôt que de les décrire.

Observons les deux aquarelles de 1959 représentant des « Natures mortes »<sup>101</sup> (Pasquali 1959-19 et 1959-22). Nous constatons que le débat entre le détail et l'essentiel y est opérant : les objets y sont suggérés par des surfaces de couleurs fluides transparentes déposées par grandes zones et dont la forme dessine sobrement la silhouette de boîtes, de pichet ou de boc de bière vide. Mais, simultanément, Morandi dessine à l'aide du pinceau chargé d'un jus brun ou marron, les cannelures recouvrant les parois de certains objets et rend visibles, par des taches de couleur hautement suggestives, les rebords du goulot d'un pichet ainsi que les couvercles des boîtes. De même pouvons-nous remarquer que le peintre souligne les espacements qui séparent les objets plutôt que les objets eux-mêmes, en faisant figurer les ombres portées et en n'accordant que peu d'intérêt au

---

<sup>99</sup> Yves Bonnefoy, *Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Calman-levy, 2002, p 141

<sup>100</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago, Ed. Léo Scheer. 2001, p 35

<sup>101</sup> Voir fiche Morandi N°20 page 866

cerne des figures. D'ailleurs, ces œuvres font montre d'un abandon délibéré des contours à la plume. Il use des principes mêmes du travail en réserve qui laisse nu par endroit le support en papier et dessine dès lors les profils clairs de quelques boîtes ou flacons. Ainsi, par exemple, le trait blanc décrivant partiellement le profil du pichet sur la « Nature morte » (Pasquali 1959-22) n'est-il que le résultat d'une vacance de couleur qui laisse apparente la surface blanche du réceptacle de papier. Indéniablement, le rôle que ces réserves jouent dans la construction de la structure spatiale est primordial puisqu'elles instituent un échange permanent entre les lointains et les proches, entre le fond et les figures: la teinte claire qui recouvre les parois du boc de bière et du pichet – mais aussi celle de certaines boîtes situées sur la droite dans la « Nature morte » (Pasquali 1959-19) – n'est autre que la couleur intrinsèque du support. De fait, l'œuvre est pourvue d'une luminosité particulière qui provient pour l'essentiel non des jus d'aquarelle déposés à la surface de l'œuvre mais bien plus de la réverbération lumineuse du fond : sa blancheur immaculée transparaît au travers des fines couches de couleurs fluides et constitue sur certaines parties de l'entour et des figures laissés en réserve des zones fortement éclairées de la composition. Le principe même qui consiste à structurer par la réserve l'espace coloré favorise un rendu plastique des figures très suggestif et lumineux. Il implique une perception dynamique par laquelle le regard opère un va-et-vient incessant entre l'exploration des moyens propres au médium et l'observation des figures suggérées dans le champ en profondeur. C'est exactement ce que nous avons remarqué dans ses peintures à l'huile. Celles-ci mettent en exergue les dualités plein/vide, Fond/forme, Figure/entour, proche/lointain, ombre/lumière... Cette manière de faire advenir la couleur du fond à la surface même des objets figurés donne une force lumineuse des plus saisissantes à l'image, conduisant certains auteurs et critiques d'art à parler de « Tonalité de lumière »<sup>102</sup>... Pour notre part, nous préférons employer les termes de couleur-lumière. De même, Morandi s'attache-t-il, lorsqu'il exécute une aquarelle, à transcrire sur le papier les vides entre les objets. C'est ce que nous pouvons observer dans les deux « Natures mortes »<sup>103</sup> (Pasquali 1959-26 et Pasquali 1962-12). La couleur y a acquis une grande capacité à donner forme à la substantialité du vide ; vide par lequel l'artiste rend discernables des profils d'objets en effectuant un travail de réserve qui laisse la couleur du fond dessiner en surface les contours approximatifs de bouteilles ou de boîtes. Celles-ci sont à peine suggérées et ne peuvent véritablement se constituer sans un effort de déduction inhérent à l'acte de percevoir. Ainsi sur l'aquarelle (Pasquali 1962-12), par exemple, nous ne pouvons supposer l'existence de boîtes rectangulaires qu'en considérant les réserves aménagées sur les parties inférieures des deux silhouettes sombres évoquant les brocs à eau, non comme la couleur du fond mais comme celle de figures placées au premier plan ; figures qui ne constituent, en fin de compte, que le discours d'un peintre épris du réel et qui trouve dans la technique aquarelliste un approfondissement des ressources expressives de la couleur-lumière. Bref, dans ses aquarelles, Morandi reste profondément

---

<sup>102</sup> Remarque : Nous faisons allusion aux écrits de Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago, Ed. Léo Scheer. 2001, p 40

<sup>103</sup> Voir Fiches Morandi N°20 et 21 pages 499 et 866

attaché à la suggestion figurale et l'objet, bien que seulement évoqué par un profil dessiné en réserve, ne disparaît pas : il subsiste dans sa relation intrinsèque à l'entour plastique et s'affirme en une présence immatérielle relevant du jeu sensible de la couleur et de la lumière sur le support.

Par la même occasion, nous observons que la fluidité et la transparence de ce médium favorisent aussi très nettement la manifestation du « bruit » sur la surface de l'épiderme coloré : à scruter avec attention ces deux aquarelles, nous percevons les aspérités et le grain de la feuille à travers la fine couche de pigment délayé à l'eau. Ainsi, si la couleur permet de circonscrire dans l'espace du support l'essentiel des masses et des figures, elle favorise tout aussi efficacement l'émergence des textures et des rugosités du papier. Dans cet équilibre précaire qui se constitue invariablement en une image figurative, le regard semble opérer selon un double allant perceptif : l'un cherchant à construire les volumes et à affirmer un espace « architectural » (ou tout du moins suggérant des constructions volumétriques disposées dans un champ en profondeur), l'autre visant à résorber dans la couleur et dans la lumière les rapports structurels et spatiaux pour révéler, en fin de compte, la réalité patente de la surface plane. Ce sont, par ailleurs, ces mêmes capacités lumino-chromatiques que l'artiste cherche à mettre en exergue dans ses peintures tardives : souvent rapidement déposées sur le support, les pâtes colorées y sont fluides et maigres. Leur transparence partielle favorise efficacement l'émergence du « bruit » et l'amoindrissement des figures qui se diluent quelque peu dans la « *materia informis* ».

De toute évidence, la fluidité de la matière picturale, dans les peintures à l'huile des années 1958-1960, rappelle les qualités de surface de toutes ses aquarelles : il y a dans ces couleurs qui frémissent sur un fond rémanent, une même approche du fluide coloré, un même questionnement des compénétrations Figure-Lumière-Espace. Dans cette écriture tremblée aux lignes improbables et aux contours flottants, on y découvre une même « réalité de mémoire »<sup>104</sup> que vient suggérer inexorablement des éléments formels noyés de lumière, aux marges évasives d'un espace représenté. Le support se fait moins le fond sur lequel se dévoilent des figures que déjà le rayonnement de son propre « corps » lumineux. L'œuvre s'affirme comme la manifestation sensible d'une réalité plastique : celle d'un artefact chromatique ambigu se dévoilant tout à la fois en ses qualités d'image, de surface de couleur et d'objet plan physiquement appréhendable.

Cependant, si on peut en effet considérer que la dilution chromatique et la suggestion figurale sont pour Morandi des moyens susceptibles de favoriser une perception ambiguë de l'œuvre picturale, nous devons un peu relativiser leur importance en situant essentiellement leur pleine et franche mise en œuvre dans les productions datant des années 1950 à 1964. Certes, il y a un nombre considérable de peintures antérieures à cette époque qui laissent entrevoir un épiderme pictural dans lequel la fluidité chromatique et l'imprécision des contours sont omniprésents. Mais cependant, comme nous avons pu le constater depuis le début de ce chapitre, dans une grande partie de sa production artistique, Morandi fait valoir d'autres aspects chromatiques et plastiques qui favorisent tout autant la constitution d'un

---

<sup>104</sup> Franco Solmi, « *La peinture de Morandi : un lieu de l'infini* », In Solmi, Clair, Vitali, *Morandi*, Cat. Expo. Hôtel de ville de Paris, Milan, Ed. Mazzota, 1987, p 20



espace inaccessible et indéterminé : beaucoup d'œuvres font la part belle aux dualités de l'ombre et de la lumière, mettent en avant de subtiles récurrences matiéristes à même la surface peinte ou encore jouent sur une impression de monochromie qui favorise la prégnance du plan de représentation du tableau et implique une perception ambiguë de l'espace pictural... Précisons simplement pour conclure ce paragraphe que, dans toutes ses réalisations artistiques, à toute période de sa carrière, il peut être constaté que « la fragilité de l'impermanence s'inscrit dans le tremblé des contours et dans la vibration des couleurs à la lumière. »<sup>105</sup>

A partir des années 1950, les natures mortes sont souvent saisies de près, dans leur complication objective (cadrage, plan resserré, variations subtiles de points de vue...) alors que les peintures de paysage sont traitées, pour la plupart, par larges masses unifiées, vues de loin et dont la composition laisse entrevoir un pan de mur uniforme au premier plan. C'est le cas par exemple des toiles intitulées : « Cortile di via Fondazza »<sup>106</sup> (Vitali Cat. 926 et 1115) de 1954 et 1958. Ce pan de mur joue un rôle d'occultation et de repère spatial essentiel dans la fonction scopique de l'image<sup>107</sup>. Au fur et à mesure des années, dans les paysages de Morandi on constate que non seulement l'air commence à manquer mais que l'image se réduit de plus en plus à des structures spatiales élémentaires dans lesquelles le fond et la surface s'amalgament radicalement. D'un point de vue chromatique, on observe aussi la présence de trois tonalités : le bleu du ciel, le vert du feuillage et l'ocre de la terre. Comme nous pouvons l'observer dans « Cortile di via Fondazza »<sup>108</sup> (Vitali 926) de 1954, le paysage se caractérise par une distribution tripartite de la couleur et par une lumière relativement constante répartie sur toute la surface de la toile. Le regard appréhende sur toute la partie gauche du tableau une surface de couleur sable passée en aplat, formant un plan frontal des plus saisissants. Ce pan de couleur monochrome ceint l'image en deux et rappelle les objets occultants que nous avons préalablement étudiés dans certaines peintures de Bonnard et de Degas<sup>109</sup>. Cet artifice compositionnel, qui permet à l'artiste de jouer sur les qualités spatiales de la couleur, crée par une variation de la tonalité ou de la valeur chromatique, les conditions optiques d'une perception de l'espace en profondeur. Cet emploi d'un pan de mur servant à occulter l'arrière-plan est efficace dans un grand nombre de paysages<sup>110</sup> peints dans les années 1950. L'œuvre picturale est ainsi composée de deux parties distinctes : un champ chromatique qui semble plus éloigné de l'œil où l'on distingue les faîtages de toits ou les façades à demies couvertes de verdure et, plus proche de la rétine, une paroi murale

---

<sup>105</sup> Youssef Ishaghpour, Op cit, p 46

<sup>106</sup> Voir fiche Morandi N°16 page 524

<sup>107</sup> Voir fiche Morandi N°16 et 18 pages 524 et 526

<sup>108</sup> Voir fiches Morandi N°16 et 52 pages 524 et 867

<sup>109</sup> Remarque : nous référons notre lecteur aux pages 583 à 586 du livre 2.

<sup>110</sup> Voir fiches Morandi N°16 et 18 pages 524 et 526

qui apparaît juste derrière le plan fictif de l'image, frontale et uniformément colorée. Cette surface de couleur plane et frontale sert en quelque sorte de repère, d'ancrage visuel à partir de quoi le regard tente d'évaluer la distance qui le sépare d'avec les lointains. Il y a, dans cette utilisation de la matière chromatique, une volonté d'induire l'idée d'une profondeur de champ, par le seul fait des qualités spatiales de la couleur. Mais toutefois, précisons qu'en aucun cas Morandi cherche à établir des jalons métriques qui détermineraient clairement le tissu des distances spatiales.

Dans ses natures mortes, le peintre italien n'aura jamais recours à des « parois occultantes ». Il ne fera jamais usage du principe d'oblitération des lointains par un pan de couleur frontal situé au premier plan, scindant l'image en deux parties distinctes et favorisant ainsi une perception des plans échelonnés dans le tissu des distances spatiales. Pour induire l'espace tridimensionnel et suggérer la profondeur de champ, ou du moins pour en favoriser une perception toujours relative et ambiguë, il fera plus volontiers usage de savantes compositions et de principes d'organisation spatiale plus complexe ; principes sur lesquels nous nous sommes très largement penchés au chapitre précédent. D'un point de vue chromatique, par contre, il nous faut encore aborder un point crucial et caractéristique du travail du peintre: si la couleur relève habituellement d'un accord harmonique de trois tons pour les paysages, cela n'est pas la règle absolue pour les natures mortes. Morandi peut réduire la palette à deux tons ou, plus souvent encore, l'élargir à un plus grand nombre de tonalités. Celles-ci font fréquemment l'objet d'une utilisation très particulière qui relèvent, pourrait-on dire, des tendances propres au « Colorisme » tel que nous l'avons défini auparavant. En effet, Morandi fait usage de la couleur pour octroyer aux objets peints une consistance particulière qui tend à permettre leur meilleure localisation dans l'espace tridimensionnel représenté. Cette utilisation de la couleur chez Morandi a été parfaitement décrite par Cesare Brandi qui la définit sous les termes de « coloris de position »<sup>111</sup>.

C'est le cas de la « Nature morte »<sup>112</sup> (Vitali Cat. 230) de 1938 sur laquelle nous allons à présent nous arrêter. Il s'agit d'une composition centrée représentant une dizaine d'objets regroupés les uns contre les autres de telle sorte à former trois plans successifs et fortement rapprochés dans le champ en profondeur. Le premier est occupé par un bol rouge et une bouteille blanche de petite dimension, disposés symétriquement par rapport à l'axe médian vertical du tableau. Le second plan est constitué d'un alignement de six objets : trois bouteilles de forme relativement similaire mais de différentes teintes, deux fioles bleu foncé et une carafe rouge vif. A l'arrière apparaissent, marrons et sombres, les silhouettes du broc à eau et de l'horloge dont nous avons souvent pu remarquer la présence dans nombre d'autres peintures. La disposition des objets relativement alignés les uns par rapport aux autres ne permet pratiquement pas au spectateur d'entrevoir la couleur de l'arrière-plan dans les espacements aménagés entre chacun d'eux. Seul un interstice visible entre la carafe rouge, le flacon bleu foncé et l'anse du broc à eau permet d'opérer une « trouée » dans cet amasement

---

<sup>111</sup> Cesare Brandi, « *L'instant fugitif* », In Bertelli, Esteban, Pasquali, Brandi, *Giorgio Morandi 1890-1964*, Cat. Expo. Musée Cantini, Marseille, Ed. Musées de Marseille, 1985, p 115

<sup>112</sup> Voir fiche Morandi N°23 page 506

d'objets de couleurs diverses et d'apercevoir quelque peu la couleur ocre de l'arrière-plan. Ce dernier, en revanche occupe toutes les surfaces qui entourent les figures sur les deux tiers hauts de l'image. Il est uniformément peint d'une couleur ocre jaune et forme une surface aveugle qui laisse entrevoir de nombreuses brillances ainsi que des aspérités et des effets de matière qui relèvent soit de l'émergence du « bruit », soit de l'action de la lumière incidente affleurant l'épiderme plastique. Il apparaît donc en arrière-plan, derrière les objets qui sont posés sur une assise de table redressée de couleur ocre foncé. La différence de valeur chromatique entre le mur du fond et le plateau de table circulaire favorise la perception d'une structure spatiale bipartite tridimensionnelle. Contrairement aux œuvres que nous avons analysées dans les paragraphes précédents, Morandi a privilégié une diversité chromatique qui met en exergue non seulement la singularité physionomique de chaque figure et leur réalité de « corps » coloré mais favorise efficacement leur distinction dans l'espace représenté en profondeur. Cet usage de la couleur renvoie par certains côtés aux savantes mises en espace des figures représentées dans les peintures de Jean Fouquet. Dans ces dernières, l'accent est mis sur la couleur intrinsèque de chaque objet et c'est elle qui conditionne toute la surface peinte : elle favorise une vision dynamique de l'espace perçu en profondeur en autorisant une répartition des tons selon des zones clairement identifiées qui rythment et structurent efficacement l'image. C'est ce que l'on constate notamment dans cette peinture de Morandi et dans nombre d'autres natures mortes exécutées à la fin des années 1930 et sur les décennies suivantes. Une œuvre telle la « Nature morte »<sup>113</sup> de 1942 (Col. Art Gallery of Western Australia. Perth) en est un excellent exemple. Dans cette œuvre, nous pouvons remarquer la très explicite distribution chromatique qui facilite la distinction des figures les unes par rapport aux autres mais surtout permet de localiser plus facilement chacun des objets dans le tissu des distances spatiales. « C'est ce que j'appelle, déjà depuis 1939 », écrit Cesare Brandi « *Le coloris de position*. Il consiste en un procédé élémentaire, du reste bien connu de ceux qui pratiquent la gravure : la possibilité de varier grâce à la diversité des hachures ou seulement par la ligne, le ton d'une zone par rapport à la zone contiguë. Ces hachures différenciées introduisent alors un degré de lumière différent à l'intérieur d'une zone. Outre la valeur de lumière, elles suggèrent une tonalité différente et sous-entendent un pigment en contraste avec le pigment voisin. Or, cette finesse subtile, Morandi l'utilise dans la peinture pour obtenir une fusion lumineuse intense et, pourrait-on dire, continue comme une émission de lumière ininterrompue. »<sup>114</sup> Ainsi, peut-on voir, précisément dans cette nature morte des tonalités vives qui viennent recouvrir les parois de certains objets et leur donnent une présence fortement marquée. L'œil, dès le début, capte l'aplat de jaune intense qui recouvre une des faces de la bouteille à section carrée se trouvant au tout premier plan. Ce n'est qu'ensuite que le regard prolonge sa visée fovéale jusqu'à la surface rouge du broc à eau situé à l'arrière-plan. Puis il se

---

<sup>113</sup> Voir fiche Morandi N°56 page 883

<sup>114</sup> Cesare Brandi, « *L'instant fugitif* », In Bertelli, Esteban, Pasquali, Brandi, *Giorgio Morandi 1890-1964*, Cat. Expo. Musée Cantini, Marseille, Ed. Musées de Marseille, 1985, p 115

déplace sur la gauche pour venir scruter les parois blanches et bleues des deux potiches éclairées. La distribution des couleurs selon la position des figures dans l'espace favorise donc un déplacement successif du regard sur les diverses parties de l'image favorisant ainsi l'appréhension d'un espace représenté en profondeur. Les jeux des ombres portées sur le plateau de table et des ombres courant sur les parties non éclairées des volumes participent aussi, comme nous l'avons déjà entrevu, à la suggestion de l'espace profond.

Mais simultanément, Morandi a peint avec la même couleur que l'arrière-plan certaines parties de ces objets. Faisant en sorte d'y fondre partiellement les figures... Bref, la couleur de l'arrière-plan se déploie partiellement sur les parois des figures dont elle absorbe par endroit les contours et amoindrit considérablement les profils : c'est le cas, par exemple, de la silhouette galbée de la potiche blanche mais aussi de la partie supérieure du corps de la bouteille jaune qui s'estompent quelque peu dans le mur du fond... Ainsi Morandi nourrit-il un paradoxe : il met en exergue la présence des objets fortement soutenue par l'emploi de tons éclatants tout en cherchant à atténuer considérablement certaines de leurs parties afin de les amalgamer à la couleur de l'arrière-plan. Là réside une première contradiction chromatique qui tend à induire dans l'esprit du spectateur une indécision quant à la nature de ce qui lui est donné de voir : s'il porte son attention sur la couleur jaune citron qui recouvre la bouteille au premier plan, s'il la fixe du regard dans ses détails sans faire l'effort d'élargir sa vision à la totalité de l'œuvre, elle lui apparaît totalement en surface, frontale et désolidarisée du reste de l'objet peint dont elle constitue pourtant la paroi éclairée. C'est ce que nous pouvons aussi observer, mais à des degrés moindres, lorsque l'œil effectue une fovéa sur la paroi rouge du broc à eau situé à l'arrière. Par contre, si le regard embrasse toute l'étendue de la surface sans se fixer sur une seule des tonalités vives, s'il considère toute l'image peinte en son entier, celle-ci se révèle véritablement cohérente d'un point de vue de l'unité spatiale : la surface jaune se constitue en une paroi de la bouteille vue de biais selon un point de vue déterminé et le spectateur est en mesure de reconstruire mentalement un espace illusionniste profond et homogène.

Mais ce premier paradoxe visuel se double d'un second : en même temps que le l'œil est aux prises avec les dualités chromatiques par lesquelles les figures sont niées ou affirmées dans l'espace représenté en profondeur, le regard parvient à percevoir la texture particulière qui court sur toute la surface du tableau. Cet aspect rugueux de l'épiderme pictural trahit l'épaisse trame de la toile servant de support. De même, l'œil vient se saisir des traces de pinceaux visibles sur les figures peintes ainsi que des résurgences matiéristes et lumineuses qui constituent le « bruit ». Dès lors, et malgré l'intensité des couleurs que peuvent revêtir certaines figures, le plan de représentation du tableau s'avère manifestement plus prégnant. Par cela même, le spectateur prend conscience de l'ambiguïté native de l'objet pictural qu'il contemple : il s'agit tout à la fois d'une image suggérant un espace illusionniste tridimensionnel homogène et d'une surface qui exhibe sa réalité matérielle de support recouvert de peinture... là encore le regard est indécis et, selon le libre arbitre, la conscience tend à opérer un mouvement anadyomène qui lui permet de saisir alternativement l'image peinte en sa réalité matérielle de surface colorée ou en ses qualités illusionnistes d'espace tridimensionnel. C'est à partir de ces deux



ambiguïtés visuelles que peut s'opérer dans l'esprit de l'observateur un va-et-vient incessant entre une perception relevant d'une « vision directe » ou d'une vision « de seconde main ». Le tableau mue dès lors en un objet pictural réel pourvu des principes du « Sas » : le spectateur l'appréhende comme s'il s'agissait d'un « regard », c'est-à-dire d'une ouverture de petite taille à travers la vitre de laquelle il pourrait apercevoir quelques objets confinés dans un espace profond indéterminé, insaisissable et inaccessible autrement que visuellement. Bref, l'image picturale assume ici son principe de « lieu clos » aperçu à partir du plan de représentation du tableau. Ce plan est assimilé à une paroi fictive virtuellement transparente, un seuil que nous ne pouvons franchir autrement que visuellement... Nous demeurons étranger au « monde » qui s'ouvre dans les chairs de l'image et, se faisant prenons conscience de la situation existentielle qui est notre : nous contemplons un objet ambigu qui nous oblige à faire jouer nos capacités perceptives plurielles, le découvrant tantôt en ses qualités d'images donnant l'illusion d'un espace tridimensionnel, tantôt se dévoilant comme un artefact physiquement appréhendable dont nous sondons la réalité matérielle efficiente.

Pour clore notre réflexion portant sur l'importance des phénomènes chromatiques et lumineux dans l'émergence de l'objet pictural réel chez Morandi, il nous semble nécessaire de nous attarder encore quelques instants sur un dernier exemple : la « Nature morte »<sup>115</sup> (Vitali Cat. 1228) de 1961. Il s'agit d'une œuvre tardive qui montre à quel point la démarche de Morandi tend à s'inscrire dans une continuité poétique qui n'opère pas par rupture mais intègre au fur et à mesure des années les solutions plastiques mises en œuvre. Le tableau est composé de cinq objets regroupés en une composition centrée qui laisse voir une structure spatiale bipartite formée d'une assise de table de couleur ocre-sable, de quatre objets alignés derrière lesquels apparaît un broc à eau. Celui-ci est peint en gris et se constitue davantage en une silhouette qu'on a peine à distinguer tant sa couleur se confond à celle de l'arrière-plan. Ce n'est pas le cas des trois boîtes à couvercle qui sont visibles au premier plan. On constate aisément que les parois de ces dernières ont subi un traitement pictural des plus élaborés qui rappelle quelque peu les œuvres des années 1920 ; œuvres sur lesquelles nous nous sommes très largement penchés précédemment. L'ambiance y est paisible et l'air vibre sous le faix d'une lumière diaphane affleurant latéralement les volumes. On en vient à penser aux atmosphères lumineuses des toiles de Vermeer de Delf mais aussi à la qualité presque minérale des natures mortes de Chardin. Il y a là une même évanescence de l'ombre qui court sur les surfaces mates des objets, une même attention portée aux délicates modulations des tons sombres et clairs sur les parois... Surtout, on y découvre une même compacité de la présence sensible à laquelle accèdent les objets figurés. Mais cependant leurs contours demeurent légèrement flottants, comme chahutés par une écriture tremblée qui se veut récurrente dans tout l'œuvre peint de Morandi. Dans l'alignement des boîtes cylindriques, s'inscrit légèrement en recul une potiche bleue dont le volume est succinctement modelé par un jeu de clair et de sombre. La surface de cet objet s'avère picturalement moins nourrie et la modulation de l'ombre bien moins travaillée. Derrière, apparaît le profil

---

<sup>115</sup> Voir fiche Morandi N°57 page 884

plus ou moins visible d'un broc à eau traité par un jeu de tons gris clair et gris foncé qui conduit la figure à se fondre partiellement dans l'arrière-plan de même tonalité. On constate l'importance accordée à la fois au « bruit » et à la dilution chromatique des formes dans le fond. De même, peut-on remarquer la manière avec laquelle Morandi distribue les couleurs dans l'espace de représentation et fait usage de « coloris de position » : il alterne les tons blancs, orangés et bleus sur les quatre objets alignés au premier plan qui, dès lors, sont très nettement distincts. A l'inverse, il estompe partiellement la figure du broc à eau située au second plan en le peignant partiellement avec la même teinte grise que l'arrière-plan. Nous observons aussi que la boîte blanche située sur la gauche présente un profil légèrement effacé dont on a du mal à distinguer le contour. Cela est dû au fait que la tonalité grise du mur du fond vient couvrir en ses extrémités hautes les parois de l'objet ; couleur gris clair qui s'insinue délicatement dans les modulations des ombres brossées qui courent fébrilement sur sa surface.

De fait, les objets placés au premier plan, ainsi singularisés par leur couleur propre, donnent la sensation d'être pétrifiés sous le flux d'un éclairage hors-champ. Ils s'affirment comme présence en soi, comme « corps » ayant acquis une solidité qu'ils doivent au jeu des touches discrètes et bien nourries de la peinture. Mais en même temps, ils semblent se diluer partiellement dans la matière colorée, se perdre dans la couleur de l'arrière-plan qui vient envahir certaines de leurs surfaces. De même l'imprécision des contours participe-t-elle de l'insuffisance ou de la déperdition de leurs formes dans l'entour, amoindrissant quelque peu la crédibilité des apparences que distille la lumière : c'est le cas par exemple des boîtes blanches surmontées d'un couvercle dont on ne parvient pas véritablement à se convaincre de l'existence... Il résulte de cela une curieuse impression qui nous amène à voir, dans cette image peinte, des objets oscillant imperceptiblement entre refus tenace de l'effacement et suspend de l'apparaître. « Il y a un voile déposé sur ces lieux [...] » écrit Philippe Jaccottet, lieux qui « nous semblent souvent lointains, inaccessibles ; comme un espace que l'on n'habitera jamais vraiment. »<sup>116</sup>

Mais là encore, sur la surface du tableau, on en vient à distinguer les résurgences chromatiques et lumineuses du fond, les sillons laissés par les coups de pinceaux, les très légers empâtements qui donnent un grain discret et minéral aux parois des boîtes blanches et à l'assise redressée de la table. On y découvre aussi, courant sur le bord inférieur de la toile, une signature « si ronde, si pleine, si audacieusement envahissante [qui] devient un élément pictural essentiel, non seulement un sceau mais une revendication assumée de l'œuvre. »<sup>117</sup> Alors, le plan de représentation du tableau se fait plus présent à l'esprit : paroi fictive et transparente que l'on perçoit juste au devant des figures peintes, surface imaginaire dont la seule limite avouée se constitue comme un « seuil » où l'espace pictural touche l'entour réel. Le regard scrute la surface peinte, y perçoit l'image illusionniste mais en même temps il y découvre aussi le « bruit » et les aspects matiéristes et lumineux qui campent sur la surface ... Il appréhende visuellement ce plan

---

<sup>116</sup> Philippe Jaccottet, *Le bol du pèlerin (morandi)*, Genève, La Dogana, [2000], 2006, p 46

<sup>117</sup> Luciano Caprile, *Giorgio Morandi, Marino Marini, Alberto Burri, Zoran Music : quatre temps, quatre aspects de l'art italien au XX<sup>e</sup> siècle.*, Cat. Expo. Conseil général des Bouches du Rhône, Aix en Provence, Actes Sud, 2000, p 11

fictif derrière lequel se reconstruisent des lieux colorés improbables et des espaces indéterminés peuplés de figures peintes... mais aussi, et simultanément, il en vient à saisir la réalité contingente de l'artefact soumis à l'éclairage incident de la pièce dans laquelle il se trouve. Il le découvre non comme une représentation imagée sollicitant une visée perceptive « de seconde main » mais comme un objet plat et polychrome accroché au mur sur lequel il engage une perception directe.

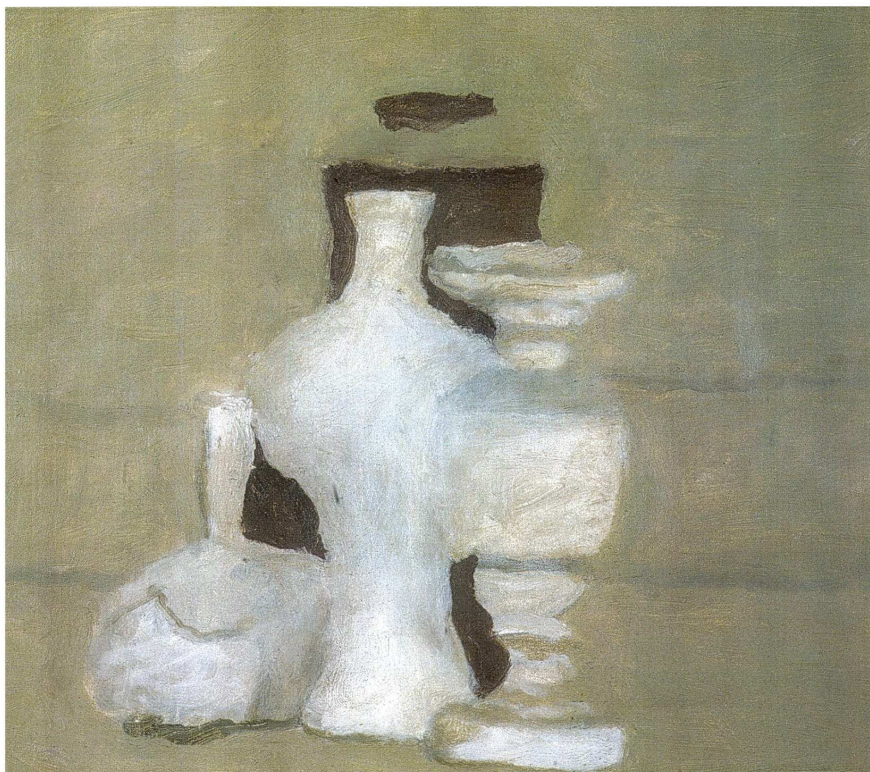
Il y a là, « un art du visible »<sup>118</sup>, disons-nous avec Youssef Ishaghpour ; un art par lequel le tableau, en sa qualité de corps plat physiquement appréhendable, se fait « sas » pour le regard qui y découvre autre chose que la simple réalité d'une figure représentée: un rythme essentiel par quoi advient la présence des choses, un rythme aussi par lequel nous éprouvons le visible autrement, selon notre désir de voir et nos capacités perceptives plurielles.

C'est à cela aussi que la peinture de Pierre Bonnard se réfère. Sa manière d'utiliser la couleur dans l'espace de la toile est sans nul doute essentielle à l'émergence des phénomènes d'épiphanie figurale tellement caractéristique des objets picturaux réels qu'il crée. Nous allons donc, à présent, nous intéresser aux aspects chromatiques et lumineux des peintures du coloriste français.

---

<sup>118</sup> Youssef Ishaghpour, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago, Ed. Léo Scheer. 2001, p 25

## Fiche Giorgio MORANDI N°50



Nature morte. 1963. Huile sur toile. 30x35 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1323



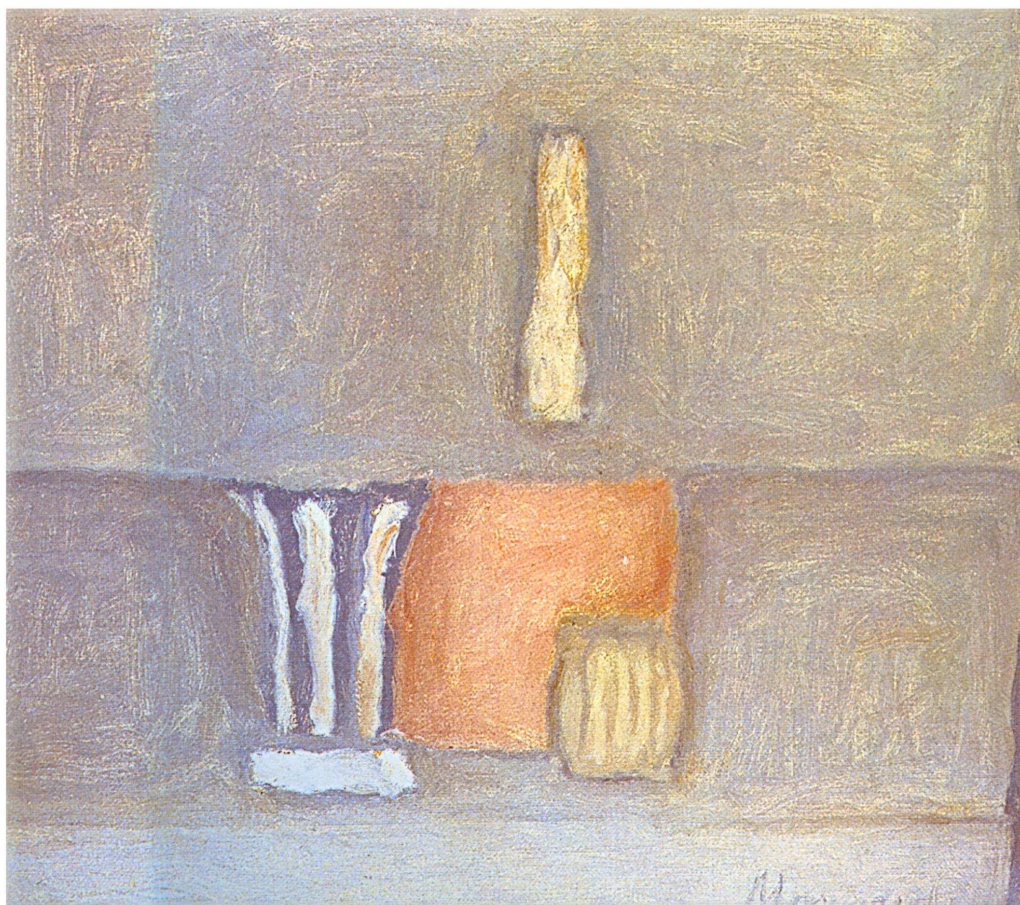
Paysage. 1962. Huile sur toile. 50 x 50 cm. Coll. Musée Morandi, Bologne. Vitali cat. 1287



## Fiche Giorgio MORANDI N°55



Nature morte. 1963. Huile sur toile. 20, 5 x 35,5 cm. Coll. prof. Carlo Volpe. Bologne. Vitali cat. 1300



Nature morte. 1961. Huile sur toile. 30 x 35 cm. 1961 coll. Antonello Trombadori, Rome. Vitali cat. 1216



## Fiche Giorgio MORANDI N°56



Nature morte. 1942. Huile sur toile. 30 c 40 cm.  
The Art Gallery of Western Australian, Perth, Australie. Vitali cat. 375



Nature morte. 1938, Huile sur toile. 32 x 42 cm  
Coll. Conte Alessandro A. Contini Bonacossi. Vitali cat. 230



## Fiche Giorgio Morandi N°57



Nature morte (Vitali cat. 1228). Huile sur toile, 30x35 cm.  
Kunstthaus Zürich, coll. Burgauer. Zurich. Vitali cat.1228



Nature morte. 1938. Huile sur toile. 24,1x39,7 cm. The Museum Of Modern Arts, New York. Vitali cat.225

### **3.3- Le traitement lumino-chromatique dans la peinture de Pierre Bonnard.**

Aborder les rapports intrinsèques de la couleur et de la lumière dans l'œuvre peint de Pierre Bonnard, n'est pas chose facile dans la mesure où sa production picturale s'étend sur plus de cinquante ans, qu'elle met en exergue une diversité de solutions toutes aussi efficaces que radicalement différentes les unes des autres et qu'elle emprunte des voies qui s'avèrent souvent quelque peu à contre-courant des prédicats artistiques prônés par les avant-gardes picturales modernes du moment. Son caractère indépendant et son besoin impérieux d'asseoir sa recherche chromatique sur un questionnement d'ordre perceptuel ont conduit Bonnard à refuser tout à la fois la posture impressionniste et celle des avant-gardes parisiennes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'attache bien davantage à transposer picturalement « après-coup » les principes de surgissement des occurrences sensibles du réel qu'à adopter une attitude créatrice qui lui ferait valoir la primauté et l'immanence des apparences naturelles sur la réalité contingente de la peinture. Mais en même temps, il se refuse à conduire un questionnement plastique qui tournerait totalement le dos à la nature et donnerait libre cours à l'invention picturale la plus débridée. En cela, son œuvre entretient un paradoxe par lequel elle se défend de toute inféodation de la couleur aux apparences du modèle naturel mais aussi récuse les préceptes avant-gardistes prônant une liberté expressive tous azimuts et définitivement débarrassée de son lien natif à la nature. Bref, si Bonnard n'a de cesse de questionner le médium Peinture en ses qualités chromatiques, il ne le fait ni dans l'esprit des impressionnistes, ni dans celui des avant-gardes fauves, cubistes, expressionnistes ou abstraites du début du XX<sup>e</sup> siècle... Pierre Bonnard est, à sa manière, un peintre qui s'intéresse obstinément à « la saillie du réel » comme tension et énergie du monde visible, comme pluralité événementielle. Pour lui, l'acte pictural est ce par quoi le réel, dans la profusion et la fulgurance de ses phénomènes sensibles et lumineux, se fait événements visuels auxquels il lui faut donner un équivalent plastique ; et cela ne pourra se faire autrement, sur la toile, que par un usage singulier de la couleur. Mais quel usage fait-il de celle-ci ? Comment la met-il en jeu dans l'espace pictural ? Quel rôle ou quelles fonctions lui octroie-t-il au sein de l'artefact artistique ? De quelle manière instaure-t-il du lien entre lumière et couleur ? Tant de questions auxquelles nous allons essayer de répondre tout au long de ce chapitre...

Afin de dégager de possibles inflexions posturales vis-à-vis des tendances Valoristes, Luministes ou Coloristes auxquelles nous avons prêté intérêt dans les chapitres précédents, nous débuterons notre propos par l'analyse succincte de quelques œuvres réalisées par Bonnard durant les premières décennies de sa carrière artistique. Nous constaterons ainsi la complexité de sa démarche créative et nous verrons combien cette dernière est dès le début,



foncièrement préoccupée par les enjeux relevant des phénomènes lumineux et chromatiques. Nous en viendrons rapidement à remarquer que, chez lui, l'émergence du « bruit », le travail par la réserve et le non-peint sont totalement partie prenante dans l'élaboration de la surface peinte. Nous observerons aussi la manière avec laquelle il dépose sur le support tout un semis de touches colorées, souvent essuyées plutôt que posées, qui lui permet de fondre légèrement les tons les uns dans les autres ou de créer un tissu pictural uniformément miroitant et suggestif; tissu chromatique qui laisse véritablement jouer les qualités de lumière du pigment. Nous observerons aussi la manière avec laquelle la touche de peinture impulse un rythme visuel en « staccato », impliquant un papillotage de l'œil à même la surface peinte ; papillotage favorisant dès lors une perception agogique des événements colorés courant sur tout l'épiderme pictural.

Nous parlerons, entre autres, des qualités suggestives et expressives de la couleur qui participe à la détermination spatiale de l'image ainsi qu'à l'émergence de l'objet pictural réel. Nous décrirons la manière avec laquelle se produisent au sein de la surface peinte, les phénomènes d'épiphanie figurale. Nous analyserons aussi ce perpétuel « état d'apparaître » qui semble caractériser un grand nombre d'œuvres, en mettant en avant l'instabilité visuelle de l'image due au fourmillement chromatique de la surface recouverte d'une multitude de tons saturés. Nous terminerons notre réflexion en examinant la manière avec laquelle l'objet pictural réel, chez Bonnard, tend à mettre du jeu dans notre regard pour induire, dans l'esprit, une hésitation, un doute quant à la réalité plastique perçue.

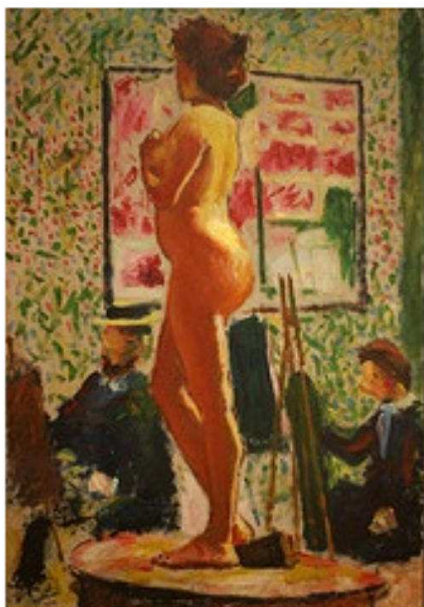


Photographie prise dans l'atelier de Bonnard au Cannet, en 1946. On distingue, entre autres, une petite toile de Renoir que possédait l'artiste, quelques reproductions d'œuvres telles « La vision après le sermon » de Gauguin, « Les nymphéas » de Monet et un Picasso récent. (Photographie tirée de Thimoty Hyman, Bonnard, Londres, Thames & Huston, 2000, p15).

## Fiche Pierre Bonnard N°36



Bonnard: Nu à contrejour ou Le cabinet de toilette au canapé rose ( l'eau de Cologne) ou L'eau de Cologne. 1908.  
Huile sur toile. 124x108 cm. Musée Royal des Beaux arts de Bruxelles. Dauberville N°481



Marquet: Nu fauve. 1898.  
Huile sur papier maroufflé sur toile. 73x50cm.  
Musée des Beaux Arts de Bordeaux



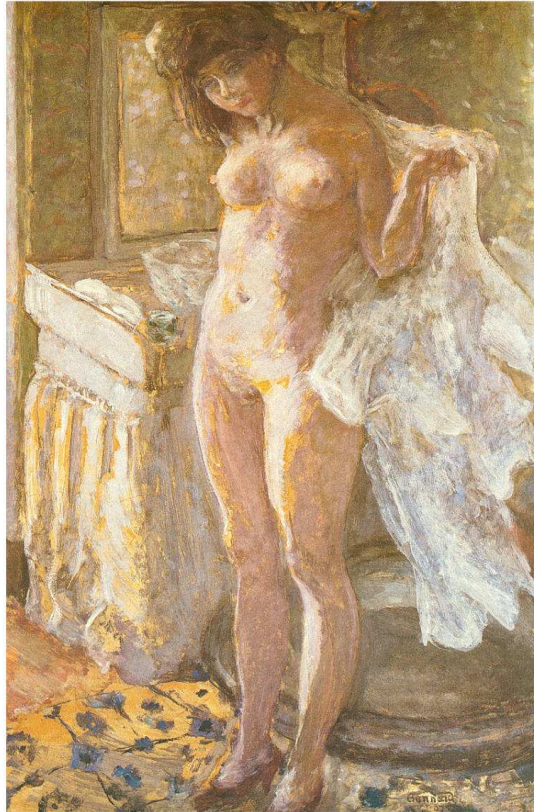
Matisse: Nu dans l'atelier. 1899.  
Huile sur toile. 65,5x50 cm.  
Bridgestone Museum of Art. Tokyo.



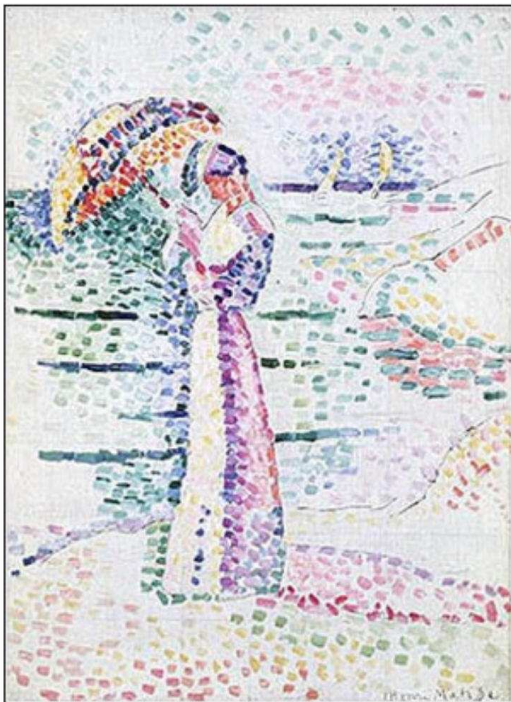
## Fiche Pierre Bonnard N°53



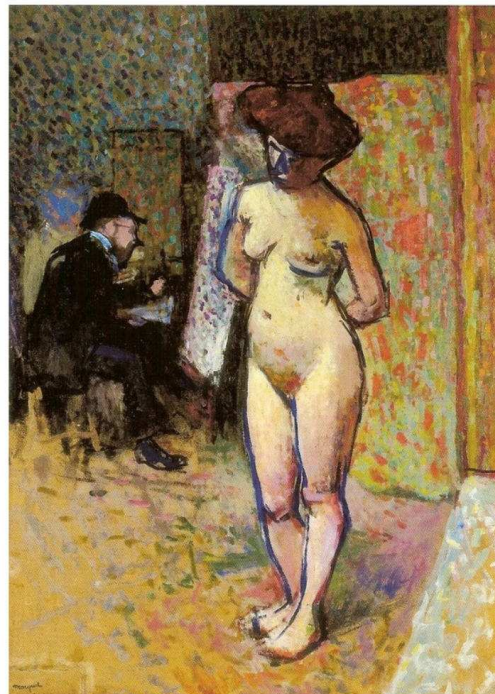
VUILLARD: Femme en robe rayée. 1895 Huile sur toile. 65,7x58,7 cm. Coll. Paul Mellon, National Gallery, Washington. USA.



BONNARD: Dans le cabinet de toilette ou Jeune fille s'essuyant. 1907. Huile sur toile. 107x72cm. Coll. Basile. P. Goulandris, Paris. Dauberville cat.473



Henri MATISSE: La femme à l'ombrelle. 1905. Huile sur toile. 46x37,5 cm. Musée Matisse, Nice.



Albert MARQUET: Matisse dans l'atelier de Manguin ou Nu dans l'atelier. 1904-1905. Huile sur toile. 100x73 cm. MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris.



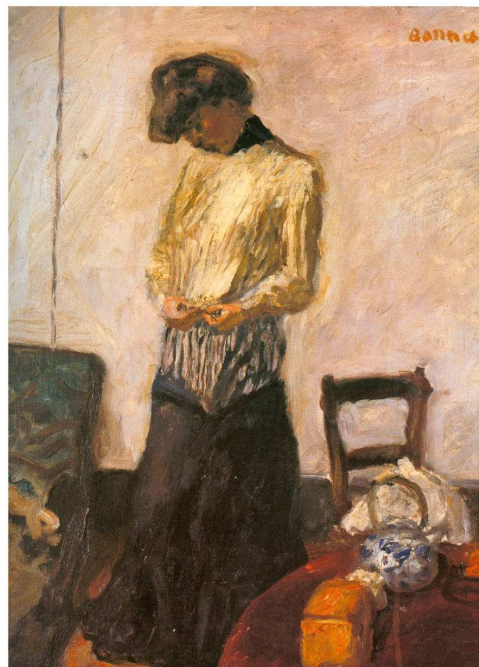
## Fiche Pierre Bonnard N°51



Le repas ou La collation. 1899. Huile sur carton, 30x39 cm.  
Coll. R.A. Peto, Ile de Wright, Angleterre. Dauberville cat.212



Nature morte à la levrette. Vers 1923. Huile sur toile. 70x70 cm.  
Coll. particulière, Paris. Dauberville cat.1207



Modèle se déshabillant. 1912. Huile sur toile 54x45cm.  
Musée de la Chartreuse, Douai. Dauberville cat.685



## Fiche Pierre BONNARD N°5



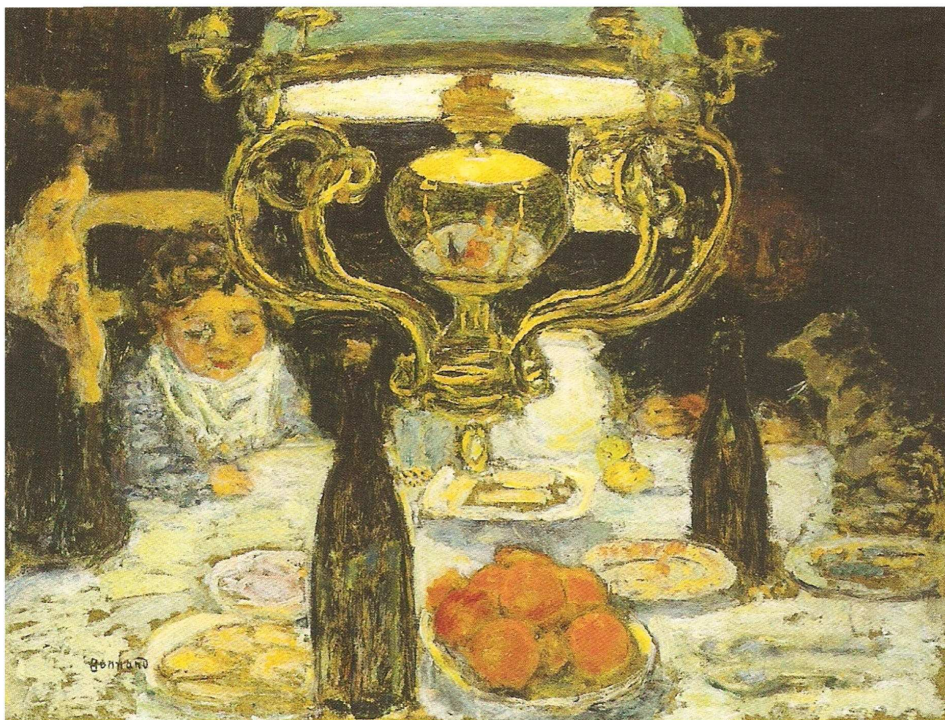
La nappe à carreaux rouges ou Le déjeuner du chien ou Marthe Bonnard et son chien Dingo. 1910  
Huile sur toile. 83x85 cm . Coll. du professeur Hans R. Hahnloser. Dauberville cat. 579



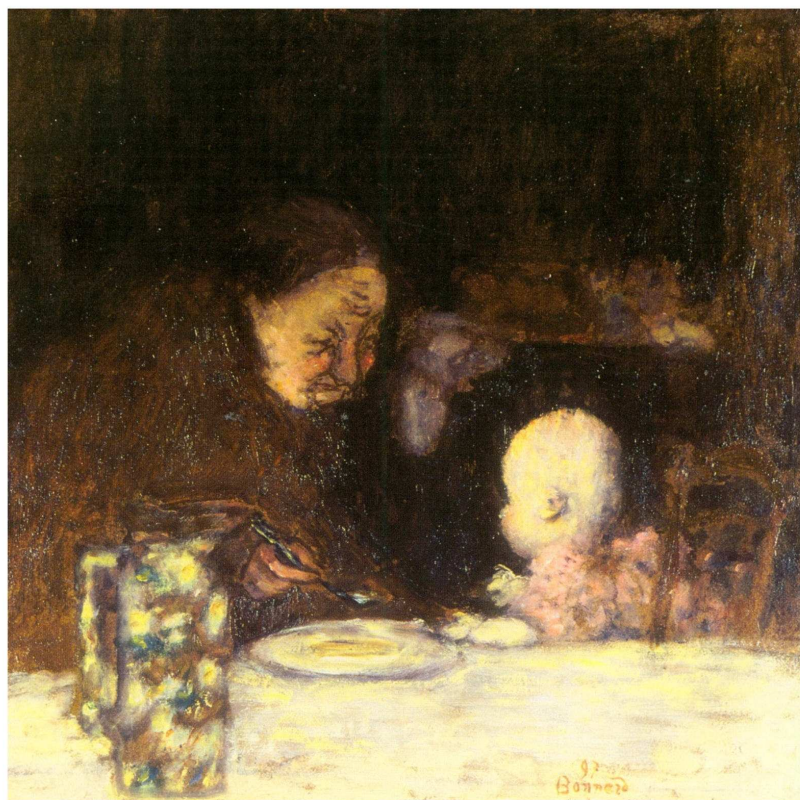
Bonnard. Misia Godebska. 1908. Huile sur toile. 145x114cm.  
Coll. Spencer A. Samuels & co. New York. Dauberville cat. 498



## Fiche Pierre BONNARD N°40



La lampe, vers 1899. Huile sur carton. 54x70,5cm.  
Flint, The Flint Institute of Art. Dauberville cat.210



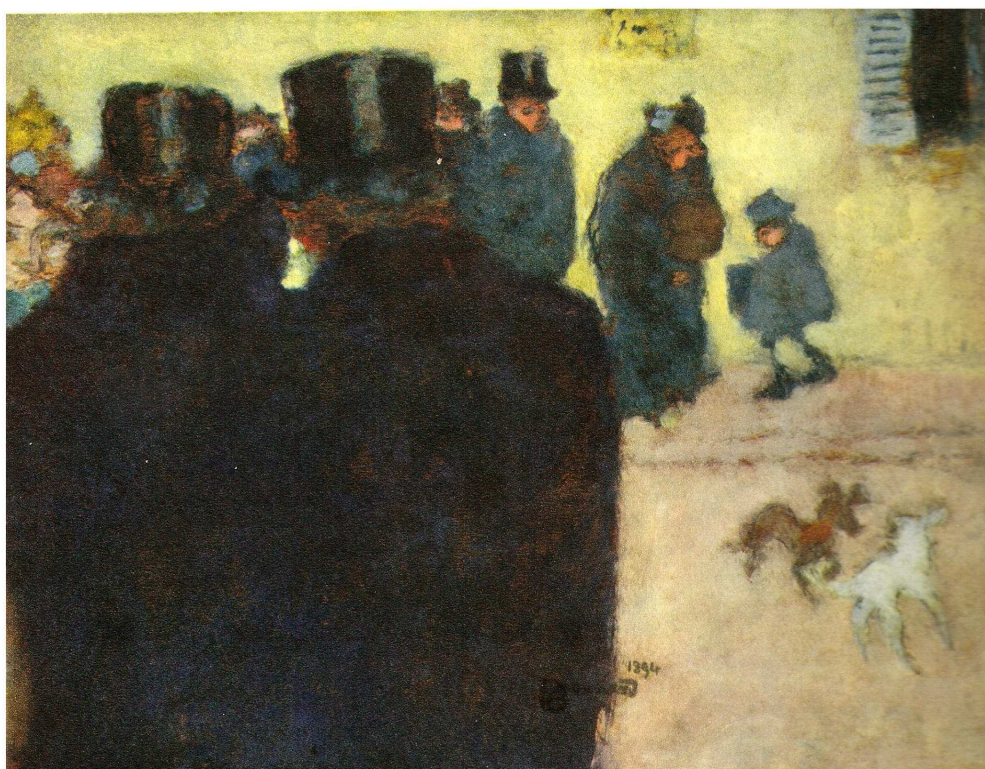
Grand-mère et enfants. 1897. Huile sur carton. 39,6x39 cm  
Galerie Bérès, Paris. Dauberville cat.160



## Fiche Pierre BONNARD N°41



Le cheval de fiacre ou Le fiacre ou Les Batignoles avec devantures fleuries. 1895.  
Huile sur bois. 30x40 cm. Coll. Mrs Mellon Bruce, New York. Dauberville cat.92 bis



La rue de l'hiver. 1894. Huile sur bois. 27x35 cm. Coll. Emery Reves. Dauberville cat.54

### 3.3.1- « Sur la voie de la couleur... »

Nombreux sont les commentateurs qui considèrent « Le nu à contre-jour »<sup>1</sup> comme une œuvre qui marque un tournant dans la carrière de Bonnard du fait-même qu'elle met en avant une façon nouvelle d'aborder le rapport couleur/lumière au sein de la toile. En effet, cette peinture semble caractériser le moment où Bonnard « entre dans la voie de la couleur »<sup>2</sup> et l'utilise afin de donner à ses espaces chromatiques une luminosité qui ne relève plus de la modulation des tons atténués et se traduit par l'absence de l'usage trop prononcé du clair-obscur : à l'exception d'une timide ombre portée aux pieds de Marthe, les ombres semblent avoir totalement disparu de la scène représentée. Bonnard parvient par les moyens de la couleur à produire une impression de lumière tamisée se diffusant de façon égale à travers le rideau blanc qui pend à la fenêtre, à l'arrière plan. Celui-ci se colore en transparence de tons roses, jaunes et verts tendres qui se mêlent délicatement aux touches de gris-bleu clair dessinant les mailles ajourées du voilage. Ces tons délicats forment un imbroglio de linéaments colorés qui courent sur la surface et se mélangent inexorablement à la clarté blanche du support nu transparaissant entre les différentes touches de peinture. Ainsi la lumière se fait-elle étale et irradiante. Elle vient imprégner de façon égale la presque totalité de la toile. Elle couvre le canapé tout autant que le mur adjacent sur la droite, campe par petits éclats lumineux sur le miroir, le tub, les objets et le cabinet de toilette placés à gauche... le « bruit » est omniprésent sur toutes les surfaces. Il s'y manifeste différemment selon que la zone est directement éclairée par le jour perçant la baie vitrée ou se trouve plus dans l'ombre. Ainsi, par exemple, peut-on saisir visuellement la clarté du fond qui remonte à la surface de l'épiderme plastique par les réserves, entre les touches de couleur rouge, bleu pâle et vert tendre couvrant les surfaces du sofa, de la porte-fenêtre ou du mur à droite. Par contre, dans les zones ombrées, le « bruit » se traduit davantage par une luminosité jaune transparaissant du fond, derrière la fine couche de couleur gris bleuté. Nous aurons largement l'occasion de nous pencher sur ce phénomène de résurgence matiériste et chromatique du fond à la surface de l'épiderme plastique dans les paragraphes à venir.

La fenêtre couverte d'un rideau subtilement ajouré laisse donc percer une lumière tamisée qui envahit toute l'atmosphère vibrante de la pièce et confine au premier plan le nu féminin, plus sombre et apparaissant en contre-jour. La lumière qui émane de l'extérieur n'est pas plus puissante, plus intense que celle dans laquelle sont baignés le mobilier et le personnage de Marthe. Bonnard découvre ici, nous dit Georges Roque, « la possibilité d'utiliser la couleur comme un équivalent de la lumière »<sup>3</sup>. A partir de cette

---

<sup>1</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 36 page 887

<sup>2</sup> Charles Terrasse, *Bonnard*, Paris, Ed Floury, 1927, p 106

<sup>3</sup> Georges Roque, *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p 196



époque, le peintre cherchera souvent dans ses peintures d'intérieur à faire en sorte « que la scène vue au travers de la fenêtre ou de la porte-fenêtre ne retienne pas l'attention par une luminosité trop forte qui trahirait l'espace. »<sup>4</sup> Ainsi la lumière qui provient de la baie vitrée ne découpe pas l'espace de la pièce en zone éclairée et zone d'ombre. Elle ne se traduit plus par le jeu appuyé des clairs-obscurs si prononcés dans une majorité d'œuvres intimistes des années 1895 à 1900. Le tableau se constitue en « une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans accroc »<sup>5</sup>. Cette utilisation de la pâte colorée selon son intensité lumineuse sera, dès la fin des années 1910, une des caractéristiques propres aux surfaces chromatiques des toiles de l'artiste français. Cette exaltation des couleurs en lieu et place de la lumière prendra progressivement une importance décisive dans la suggestion des espaces colorés Bonnardiens ; espaces où la lumière ne sera plus tributaire, alors, d'aucun système de valeur, d'aucun contraste clair-obscur.

Bref, le spectateur tend à avoir l'impression que ce qui prédomine dans la toile n'est pas la couleur-même mais bien plus la luminosité que celle-ci permet de propager de façon égale sur toute la surface picturale. En cela sans doute, à l'instar de Georges Roque<sup>6</sup>, pourrait-on penser que cette peinture peut trouver sa justification dans une réaction très personnelle de l'artiste à l'égard de l'impact de la peinture fauve sur le milieu des avant-gardes parisiennes de l'époque... D'autant que cette œuvre fut réalisée alors que Bonnard occupait un atelier voisin de ceux de Van Dongen, Marquet et Manguin et que, de plus, le fauvisme faisait, depuis la présentation du « Bonheur de vivre »<sup>7</sup> de Matisse, au salon des indépendants, en 1906, l'objet de tous les regards et de toutes les attentions.

Pour autant, ici, le peintre ne fait pas encore la part belle aux tonalités à saturation maximale et l'impression qui en résulte confère aussi à l'image une certaine affinité avec les œuvres de Renoir ou de Monet. C'est du moins l'avis de Timothy Hyman qui suggère que, si Bonnard ne peint plus jamais en plein air après 1900, il adopte toutefois durant les quinze premières années du XX<sup>e</sup> siècle des éléments caractéristiques de l'art de peindre impressionniste tels, par exemple, l'irrégularité et la lisibilité de la touche

---

<sup>4</sup> Georges Roque, « *La surface, sa couleur et ses lois* », *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Musées/Ludion, 2006, p 76

<sup>5</sup> Propos recueilli par A. Teriade en 1942, reproduit dans le numéro spécial de la revue *Verve*. Avec la collaboration de Charles Terrasse, Teriade, Angèle Lamotte « *Couleur de Bonnard* », *Verve*, Paris, Vol. 5, N°17 et 18, 1947, n.p

<sup>6</sup> Georges Roque, *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p 196 et « *La surface, sa couleur et ses lois* », *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, cat. Rétrospective, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Musées Ludion, 2006, p 78.

Remarque : Nous signalons aussi que telle est la position de Steven A. Nash qui considère aussi que, d'une certaine manière, Bonnard a reçu l'influence de la peinture Fauve : voir « *Quelques sources dans l'œuvre tardive de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 38 à 47, plus précisément p. 42.

<sup>7</sup> Voir fiche Picasso N° 6 page 707 Livre 2 et fiche Pierre Bonnard N°36 page 887 de cet ouvrage.

colorée s'inscrivant sur fond clair ou encore le miroitement des surfaces soumis à l'éclairage naturel révélant un champ visuel peu profond... Il admirait particulièrement Auguste Renoir, écrit le critique anglais, parce que ce dernier avait la capacité lorsqu'il travaillait sur le motif « de projeter sur un modèle et une lumière quelquefois un peu ternes le souvenir de moments plus enthousiastes »<sup>8</sup>.

Nous ouvrons ici une parenthèse pour réitérer à nouveau notre total refus de voir chez Bonnard un « continuateur de la recherche impressionniste » tel qu'ont pu le laisser entendre parfois certains critiques<sup>9</sup>. Notre avis est que s'il adopte quelque peu, entre 1900 et 1914, certains aspects stylistiques proches de l'Impressionnisme, tels des sujets captés en extérieur ou une certaine irrégularité du trait de pinceau laissé parfaitement visible sur la surface peinte, il n'en demeure pas moins aux antipodes d'une recherche chromatique faisant allégeance aux apparences des choses de la nature telles qu'elles sont vues. Nous l'avons déjà très largement développé auparavant, son travail pictural s'effectue « de mémoire » dans l'atelier, à partir de « *designi* », c'est-à-dire de croquis préliminaires rapidement effectués « d'après nature » et qui autorisent une décantation certaine du sujet avant sa transcription chromatique sur la toile. C'est là pour le moins un des aspects poétiques qui singularise Bonnard vis-à-vis de l'approche picturale impressionniste : il cherche à faire fusionner, par les moyens de la couleur, les données de la perception avec ceux de la mémoire, favorisant ainsi sur la toile une transcription chromatique « après-coup » qui s'affirme dès lors comme une nouvelle réalité artistique autonome. En cela, il opère à l'inverse des Impressionnistes qui recherchaient, eux, le contact direct et immédiat. Comme l'écrit Jean Clair, « en saisissant un moment, les Impressionnistes croyaient avec lui saisir le réel : mais ils n'en prélevaient que la peau lumineuse. Leur art ne fut qu'un illusionnisme de surface, qu'un jeu pelliculaire. Le propos de Bonnard était bien différent qui, désarmé devant

---

<sup>8</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, traduction D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, p 66

<sup>9</sup> Remarque : Nous référons entre autres aux propos de Christian Zervos ou de Clement Greenberg, dans les années 1940, sur lesquels nous nous sommes déjà penchés de la page 380 à 391 du livre 2. Nous nous devons de préciser le fait que notre refus de voir en Bonnard un poursuivant des recherches impressionnistes n'exclut nullement la reconnaissance d'une certaine influence que des maîtres comme Monet ou Renoir ont pu exercer sur lui. Timothy Hyman nous rappelle par ailleurs que « de tous les impressionnistes, c'est le moins empirique, Auguste Renoir (1841-1919) qui exerça l'influence la plus importante sur Bonnard » et même que ce dernier eût déclaré un jour : « Je considérais Renoir, comme un père un peu sévère » (In Timothy Hyman, *Bonnard*, Paris, Thames et Hudson, col. L'univers de l'art, traduit de l'anglais par D. Lablanche, 2000, p 66 et propos de Bonnard rapportés par Antoine Terrasse, *Bonnard*, Paris, Gallimard, 1988 pp 15 et 296). Cependant rappelons aussi qu'une telle déclaration ne signifie nullement une acceptation inconditionnelle des préceptes esthétiques propres à cette « école », qui privilégie un rapport direct avec la nature à laquelle elle fait allégeance... là n'est pas la position intellectuelle de Bonnard qui, ne réfutant pas le lien au milieu naturel, le rend toutefois indirect, en instaurant dans la praxis une distanciation avec le modèle : ce n'est qu'après-coup qu'il transcrit par les moyens de la couleur, dans l'atelier, ce que son œil a préalablement pu capter devant le motif, durant la phase de préfiguration où il a pu enregistrer à l'aide de croquis fait « sur le vif » la pluralité des événements lumino-chromatiques perçus.

le motif, consistait à s'en laisser pénétrer pour le faire revivre que plus tard, lorsque la décantation de la mémoire [n'aurait] gardé de lui que ses qualités les plus fines et les plus insistantes, sa lumière et son parfum. »<sup>10</sup>

Mais revenons quelques instants encore sur la façon avec laquelle Bonnard applique la couleur sur le « Nu à contre-jour » de 1908, toile qui porte aussi le titre de « L'eau de Cologne » ou du « Cabinet de toilette au canapé rose ». A y regarder de près, on constate en effet que d'un point de vue technique, le peintre, l'air de rien, semble mettre en jeu tout à la fois des qualités de lumière qui réfèrent aux atmosphères impressionnistes et un état chromatique de la surface qui emprunte quelque peu à l'esthétique fauve : si, sur toute la partie gauche du tableau et sur l'avant-plan, les éléments formels sont suggérés par des couleurs légèrement fondues les unes aux autres sous lesquelles transparaît une luminosité des plus délicates et superbement opalescente, toute la partie droite de la toile est construite à partir d'un rhizome de touches picturales désolidarisées qui dialoguent franchement avec la couleur crème du fond apparaissant entre les coups de pinceau, en réserve. Cet aspect de la surface renvoie effectivement aux semis chromatiques disparates qui couvrent les toiles fauves des années 1903 à 1905 ; toiles dans lesquelles il est fait un grand usage des réserves<sup>11</sup>. Nous observons donc qu'ici l'artiste s'évertue à conjuguer au sein-même de l'épiderme plastique les aspirations des impressionnistes qui cherchaient à représenter la lumière du jour et celles des fauves qui voulaient l'exprimer... En ce sens nous nous accordons, entre autres, à la pensée d'Antoine Terrasse ou de Georges Roques, qui voient dans cette réalisation picturale les indices d'une transition, d'une mutation de la peinture de Bonnard vers l'emploi délibéré de la couleur-lumière. Cependant nous nuancerons légèrement cet avis en portant à l'attention de notre lecteur deux faits troublants. D'une part, l'utilisation du pigment selon son degré de luminosité et l'usage intensif de la réserve et du non-peint, ne datent pas de cette époque. Cela existe depuis toujours dans le travail pictural du coloriste français. On y reviendra très vite dans le cours de notre texte. D'autre part, un certain nombre d'œuvres postérieures à celle-ci laissent encore entrevoir de savantes utilisations des systèmes de valeur et des contrastes clair-obscur. C'est le cas, par exemple, du « Déjeuner du chien » et des « Demoiselles Natanson » de 1910, du « Modèle se déshabillant »<sup>12</sup> de 1912 et de la « Nature morte à la levrette » de 1923. Certes, on peut constater dans certaines de ces œuvres que l'ombre n'est pas forcément obtenue par un ajout de noir et que l'illusion de profondeur n'est pas fondamentalement induite par des contrastes clair-obscur. Cependant, il est indéniable que la couleur, dans ces toiles sert au mieux les intérêts d'une lumière représentée et s'efforce de satisfaire aux modulations de l'ombre sur les figures différemment exposées par rapport à la source d'éclairage. En d'autres termes, la couleur est utilisée afin de nuancer les ombres sur les figures ou

---

<sup>10</sup> Jean Clair, « Les aventures du nerf optique », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Pompidou, 1984, p 18

<sup>11</sup> Voir fiche Bonnard N°36 et 53 pages 887 et 888

<sup>12</sup> Voir fiches Bonnard N°4, 38 et 51 pages 889, 890 et 922

dans l'espace, faisant de la lumière la cause déterminante des teintes employées... Il y a donc dans ces productions des aspects chromatiques qui semblent relever par certains côtés des tendances valoristes ou luministes. D'autre part, nous devons aussi remarquer que bien des œuvres antérieures à 1908 font montre d'une utilisation de la couleur comme équivalente à la lumière. Pour le dire autrement, il cherche à produire une lumière qui est issue directement de la matière colorée appliquée sur la toile. C'est le cas de « Marchands de fleurs » de 1905 ou encore de « Marthe jeune » de 1894 dans lesquelles toute l'intensité lumineuse de la surface se trouve concentrée effectivement dans la qualité intrinsèque du pigment utilisé à saturation maximale.

Pour clore notre propos, nous insisterons un peu plus sur le fait que le « Nu à contre-jour » de 1908, qui constitue en effet une toile « charnière » dans l'évolution du chromatisme de Bonnard, ne présente pas encore l'exubérance chromatique caractéristique de ses toiles des années 1946... Point de teintes extrêmement soutenues et vives qui constituent l'épiderme de peinture! Ici, l'ambiance est tamisée, l'atmosphère lumineuse est délicate et le peintre ne fait pas encore usage de tons saturés qui tendraient à affoler le regard. Cette œuvre, nous semble-t-il, met en exergue une évolution chromatique de la palette du peintre qui n'est pas radicalement en rupture avec ce qui précédait. Tout au plus induit-elle une autre direction, plus à même de concilier les antagonismes d'une recherche visant à la fois les impératifs d'une peinture affirmant ses qualités de surface chromatique plane et ceux d'une recherche visant simultanément à suggérer par les moyens de la couleur un espace profond référant au milieu naturel et exprimer l'émotion ou le sentiment de « la vision première ».

Nous soutenons l'idée que le tempérament indépendant de Bonnard et son goût pour la solitude et l'intimité, l'ont inexorablement conduit à s'éloigner toujours davantage des doctrines artistiques établies mais aussi l'ont mené à refuser de faire table rase du passé. Ainsi a-t-il toujours peint en se méfiant des prédicats d'école tout en tenant pour essentiel le travail de ses prédécesseurs. Ainsi a-t-il évolué dans son propre art de peindre sans jamais rompre véritablement avec le travail qu'il avait déjà accompli jusqu'alors, faisant usage de façon récurrente de certains procédés techniques et artifices chromatiques qu'il ne cessera jamais d'utiliser. Aussi, afin de mieux appréhender les divers aspects qui fondent la singularité de son travail de coloriste, nous devons nous arrêter quelques instants sur un certain nombre de ses œuvres antérieures à 1908.



### 3.3.2– Un dialogue permanent entre le fond et la surface : le bruit, le non peint, la réserve...

Nous débuterons ce paragraphe en portant à nouveau notre regard sur l'une de ses premières œuvres Nabi : « L'exercice »<sup>13</sup> de 1890. Cette petite peinture nous permet de constater que, dès les premières années de sa carrière, Bonnard attache une importance capitale à la couleur : indiscutablement elle est mise au service d'une composition des plus radicales visant à agencer des figures dans l'espace pictural selon trois plans frontaux dont le traitement coloré tend à affirmer considérablement la planéité de la surface peinte. L'influence des estampes japonaises mais aussi celle de Paul Gauguin est en cela tout à fait discernable. De même pouvons-nous déceler dans cette œuvre, comme d'ailleurs dans toutes les pièces réalisées durant les premières années de la période Nabi, quelques traits qui relèvent de son attirance pour la technique de la lithographie : les aplats de couleur et leur agencement très précis sur la surface de la toile, la simplification des figures et des motifs, le dessin épuré tendant à l'ornement et, surtout, la limitation de la palette de couleur à un nombre restreint de teintes. « J'ai beaucoup appris au point de vue de la peinture en faisant de la litho en couleur, » déclare-t-il, « quand on doit étudier les rapports de tons en jouant de quatre ou cinq couleurs seulement, qu'on superpose ou qu'on rapproche, on découvre beaucoup de choses »<sup>14</sup>... Bref, les pièces picturales qui relèvent de cette esthétique ont en commun une utilisation de la couleur pour ses qualités intrinsèques favorisant une approche décorative de la surface colorée ; approche par laquelle « le tableau, avant d'être une représentation de quoi que ce soit [est] une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées, et pour le plaisir des yeux. »<sup>15</sup> Mais très vite, Bonnard va s'inscrire en faux par rapport aux prédicats coloristes prônés par ses amis de l'Académie Julian. Il exécutera des productions picturales telles « La rue en hiver » de 1894 et « Le cheval de fiacre » de 1895 dans lesquelles il mettra en avant un chromatisme plus sombre, plus orienté vers des enjeux d'ordre valoriste. Bonnard est alors davantage intéressé par les considérations du Clair-obscur et des systèmes de valeurs qui favorisent une tension forte dans la composition, instaurant une certaine dramatisation de la scène. Ces dualités sombres/clairs

---

<sup>13</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N° 10 page 598

Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux pages 175 à 177 du livre 1, où nous avons déjà formulé une analyse de l'œuvre en question.

<sup>14</sup> Pierre Bonnard, propos tenus à André Suarès, cité par A. Giverny, « Bonnard », *La France libre*, Vol VI, N° 31, 15 mai 1945, p. 60.

<sup>15</sup> Maurice Denis : préface de la « *IX<sup>e</sup> exposition des peintres impressionnistes et symbolistes* », 1895, in *Théories 1890-1910*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920. Repris in Georges Roques, *La stratégie de Bonnard*, couleur, lumière, regard, Paris, Gallimard, 2006, p 141

n'annihilent pas pour autant les qualités lumineuses de la couleur mais cette dernière semble opérer davantage dans l'espace de la toile selon des rapports à la valeur chromatique plutôt que par son degré de rayonnement lumineux, c'est-à-dire son intensité. Nous observons particulièrement cela dans « L'indolente » de 1899 sur laquelle nous nous sommes très largement penchés précédemment. Cependant si, durant cette période que d'aucuns qualifient « d'Intimiste », l'artiste a favorisé des jeux de clairs-obscur très soutenus, il conservera souvent à la matière colorée sa luminosité : des pièces telles « L'Omnibus » et « Le cheval de Fiacre » de 1895, ou encore « La lampe »<sup>16</sup> de 1899 tendent à corroborer ces propos. Nous remarquons par exemple dans « Le cheval de Fiacre » que les tons chauds et vifs qui recouvrent la toile en sous-couche forment un fond très lumineux transparaissant au travers de tout l'épiderme plastique et tend à mettre en évidence l'intrinsèque qualité lumineuse de la surface peinte.

De notre point de vue, l'intérêt que porte Bonnard au fort degré de rayonnement lumineux de la matière picturale ne date pas, comme on a souvent tendance à le sous-entendre des années 1907 à 1909, période où il découvre l'exubérance de la lumière méditerranéenne et où son art semble à la fois influencé par l'Impressionniste tardif et réactif à l'esthétique chromatique d'un Derain ou d'un Matisse. A notre avis, l'intérêt qu'il porte au pouvoir lumineux de la matière chromatique date déjà de l'époque Nabi et Intimiste mais elle ne s'y manifeste pas de la même façon. Si, de toute évidence, l'accent était mis sur les modulations des sombres et des clairs jouant de contrastes très puissants et favorisant la déduction de la profondeur, Bonnard avait toutefois recours à des tonalités vives et s'efforçait d'établir des mélanges dont l'intensité lumineuse s'avérait efficiente dans la composition. C'est ce que nous constatons en observant « L'omnibus » et « Le cheval de fiacre » de 1895, ou encore « La rue en hiver » de 1894 : dans ces toiles, les systèmes de valeur poussés à leur paroxysme, exacerbent encore plus les tensions chromatiques et tendent à renforcer la luminosité des surfaces... Bref, dans ce type de productions plastiques, l'intérêt pour la couleur-lumière est bien davantage manifeste dans la manière avec laquelle le peintre recouvre les fonds de couleurs vives, joue avec les résurgences du « bruit » à la surface de l'épiderme pictural ou encore impose des contrastes puissants entre des couleurs saturées et des teintes sombres, sourdes ou carrément noires. C'est tout à fait visible sur le tableau intitulé « Le cheval de Fiacre » ou même de « La rue en hiver »<sup>17</sup> dont les épidermes picturaux revêtent une luminosité qui dépend de l'intensité lumineuse du fond transparaissant au travers des couches de couleur successivement appliquées par superposition. Il y a incontestablement ici la manifestation du « bruit » : phénomène sensible qui demeure l'une des modalités chromatiques les plus caractéristiques du travail pictural du coloriste français tout au long de sa carrière. On aura très souvent l'occasion de revenir sur ce point et de constater la manière avec laquelle, dans de nombreuses œuvres, depuis ses premières années Nabi

---

<sup>16</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 40 et 41 pages 891 et 892

<sup>17</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 41 page 892

jusqu'aux productions tardives de 1946, ce phénomène opère au sein de ses créations plastiques. Ainsi, par exemple, les silhouettes noires des deux hommes portant un haut de forme dans « La rue en hiver » laissent-elles transparaître les résurgences d'une luminosité rouge venant du fond. Cette teinte lumineuse est aussi perceptible sur les différentes surfaces composant l'image : on la retrouve sur la figure féminine à peine visible le long du montant gauche du tableau, sur l'appui de fenêtre et les persiennes bleues dans le coin supérieur droit, ou encore sur le chien marron et la vieille dame que l'on distingue à l'arrière. Cette prégnance matiériste et chromatique du fond transparaissant à travers l'épiderme pictural est encore plus visible dans « Le cheval de Fiacre » où tout le premier plan est constitué par les silhouettes obscurcies du cheval, d'une femme et d'une roue de calèche. Une bande rouge occupe le quart inférieur de l'image sur toute sa largeur. Elle évoque une zone d'ombre qui court de gauche à droite et justifie la présence en contre-jour de l'animal et de la figure féminine. Cette plage de ton chaud et vif est recouverte d'une maigre et irrégulière épaisseur de couleur noire passée au pinceau-brosse à travers laquelle le « bruit » opère spectaculairement. Celui-ci se révèle d'ailleurs tout aussi graphique que chromatique. C'est là un des aspects caractéristiques de la peinture de Bonnard que nous pouvons très facilement observer dans un nombre considérable d'œuvres aussi éloignées dans le temps que « Marthe jeune » de 1894, la « Femme au perroquet » de 1910, le « Paysage du midi et deux enfants » de 1916-1918, le « Pot provençal » de 1930 ou encore « L'atelier au mimosa »<sup>18</sup> de 1939-1946 ; œuvres dans lesquelles le peintre joue très judicieusement des tensions occasionnées par les dualités chromatiques et matiéristes entre le fond et les figures, entre les résonances du « bruit » et les exubérances de la pâte colorée.

Mais avant cela, nous devons préciser quelques points sur l'utilisation de la couleur dans les peintures des années 1890-1899 de Bonnard qui nous semblent revêtir une certaine importance : l'utilisation de contrastes très accusés entre des zones éclairées à l'arrière-plan et des silhouettes obscures se trouvant souvent au premier plan ou à l'avant-plan. C'est ce que nous avons déjà remarqué dans « le cheval de Fiacre » ou dans « La rue en hivers ». Dans ces peintures les silhouettes du premier plan apparaissent en quelque sorte comme des ombres traitées par ajout d'un ton très foncé superposé aux couches claires ou vives préalablement appliquées sur la surface brute du support. Le peintre joue ici, nous l'avons dit, sur des contrastes clair-obscur soutenus qui génèrent de fortes tensions visuelles au sein de l'image picturale et créent une suggestion tout aussi efficace que spectaculaire de la profondeur de champ. Par cet emploi des clairs et des sombres très appuyés, il génère pour le spectateur une perception plus dramatique de la scène dans laquelle, de toute évidence, la couleur opère bien davantage dans son rapport à la valeur chromatique que par son degré de rayonnement lumineux, son intensité. Cela est aussi observable dans des peintures telles « Grand-mère et enfants » de 1897 ou « La lampe »<sup>19</sup> de

---

<sup>18</sup> Voir Fiches Bonnard N° 22, 32, 39, 42 et 45 pages 903, 904, 905, 933 et 953

<sup>19</sup> Voir Fiches Bonnard N° 40 et 41 pages 891 et 892

1899 ... Pour autant la qualité lumineuse des pigments n'est pas niée, elle participe de l'effet d'ensemble, voire elle constitue, comme dans « Marthe Bonnard et son chien Black »<sup>20</sup> de 1906, un moyen d'augmenter l'incidence de la lumière par l'application de rehauts de jaunes et rouges vifs bien nourris. C'est ce que nous voyons, entre autres, sur le visage et les cheveux de Marthe ou dans l'angle haut gauche du tableau. Cette utilisation de la couleur selon son degré de clarté vise à établir dans l'espace pictural des rapports entre lumière et ombre, considérant tantôt cette dernière comme le moyen de moduler les volumes, tantôt la lumière comme la cause déterminante de la couleur des choses représentées. Cette manière de traiter la surface chromatique par l'application succincte de rehauts de couleurs vives ou de blanc est aussi un procédé dont usera le peintre toute sa vie. Seul, pourrait-on dire, l'usage des clairs-obscurs pour traduire le champ en profondeur sera véritablement abandonné. Les petits empâtements de tons clairs et vifs constitueront tout d'abord un moyen de rendre perceptible un reflet, un éclat de lumière représentée. Ils permettront aussi d'engager l'acte de vision selon un dispositif scopique déterminé impliquant en tout premier lieu, des points « d'ancrage » du regard sur la toile peinte, c'est-à-dire des zones colorées sur lesquelles le regard est préalablement attiré pour ensuite se déplacer par saccades, d'un point à l'autre de l'image picturale, souvent du bas vers le haut ou du centre vers la périphérie. C'est le cas, par exemple, des lueurs rouges et orangées que l'œil perçoit immédiatement sur la surface de « Marthe Bonnard et son chien Black »<sup>21</sup> de 1906 ; lueurs qui sont constituées par une pâte de couleur assez opulente, passée avec vivacité et mêlée de blanc. Cette matière chromatique favorise prestement la perception de la silhouette noire du chien. Dès lors, l'œil effectue toute une série de mouvements fovéaux qui le conduit tout d'abord à scruter les mains et les bras de Marthe, puis, progressivement et par à-coups, à se poser sur son profil et ses cheveux éclairés et enfin dans l'angle supérieur gauche du tableau. Cette couleur, qui permet en quelque sorte d'attirer immédiatement l'œil sur un point donné de l'image, est constituée souvent une surface vive et claire. C'est aussi ce que nous constatons dans le « Paysage du midi »<sup>22</sup> de 1942 où la maison blanche au toit rouge orangé sert de point « d'ancrage scopique », c'est-à-dire de zone de couleur facilement repérable au premier coup d'œil et à partir de laquelle le regard progresse par saccades sur toute l'étendue de la surface peinte. Parfois, le peintre fait usage non d'un ton clair mais d'un ton opposé ou fortement contrasté d'un point de vue des rapports thermiques. Tel est le cas de ce morceau de tissu orangé qui pend sur la balustrade blanche du balcon, sur la gauche, dans « Le pommier fleuri (ou Le balcon à Vernonnet) » de 1920. Cette surface de ton chaud contraste efficacement avec la dominante verte et trouve tout autant écho dans les rosiers suggérés sur la bordure inférieure de la toile que dans la pluralité de fleurs rouges, roses et orangés qui recouvrent les feuillages du pommier au centre de l'image. Parfois, c'est par une couleur plus sombre, puissamment

---

<sup>20</sup> Voir Fiche Bonnard N°7 page 906

<sup>21</sup> Voir Fiche Bonnard N°7 page 906

<sup>22</sup> Voir Fiche Bonnard N°43 page 908



contrastée que s'opère le phénomène « d'ancrage scopique ». Nous le voyons par exemple, dans « Le café »<sup>23</sup> de 1915 où le peintre a aménagé à l'avant-plan une surface noires représentant un dessous de plat redressé sur la table à carreaux rouges et blancs. Nous reviendrons sur ce stratagème tout autant compositionnel que chromatique dans les prochains paragraphes...

Pour le moment, retenons qu'après 1910-1912, à l'exception de quelques portraits et de quelques scènes d'intérieur<sup>24</sup>, Bonnard délaissera cet usage des systèmes de valeurs pour accorder toute la surface de la toile à la lumière issue de la rutilance des pigments et de la radiation chromatique des tons purs. Dès lors c'est en coloriste qu'il élaborera ses espaces picturaux faisant un usage systématique des qualités de la couleur-lumière.

---

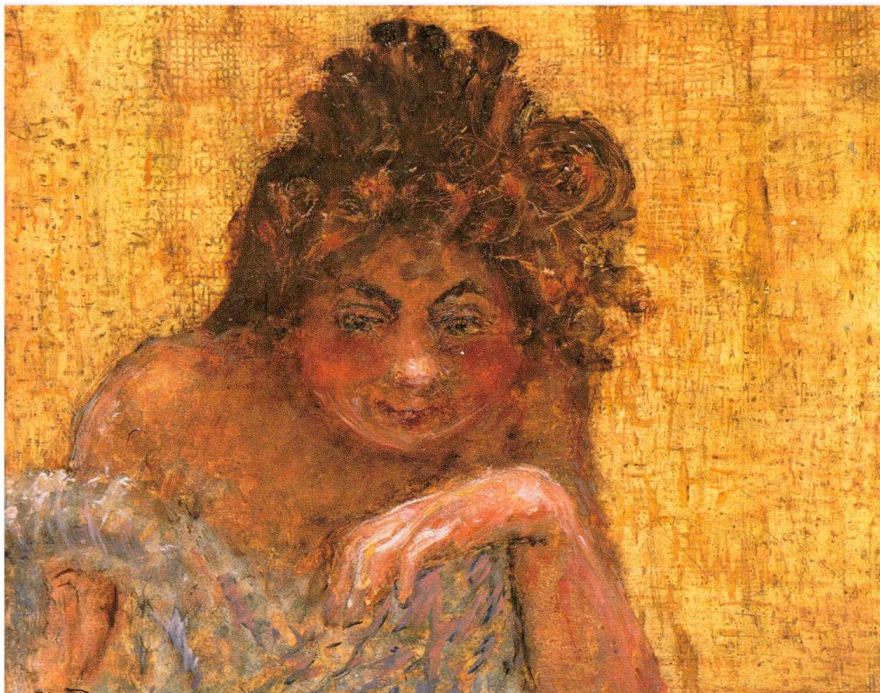
<sup>23</sup> Voir Fiche Bonnard N°38 page 922

<sup>24</sup> Voir Fiche Bonnard N°38 et 51 pages 889 et 922

## Fiche Pierre BONNARD N° 39



Marchands de fleurs ou Boulevards extérieurs (le bas de la rue de Lepic vu de la place Clichy). Vers 1905.  
Huile sur carton. 105x117 cm. Col particulière, USA. Dauberville cat.320



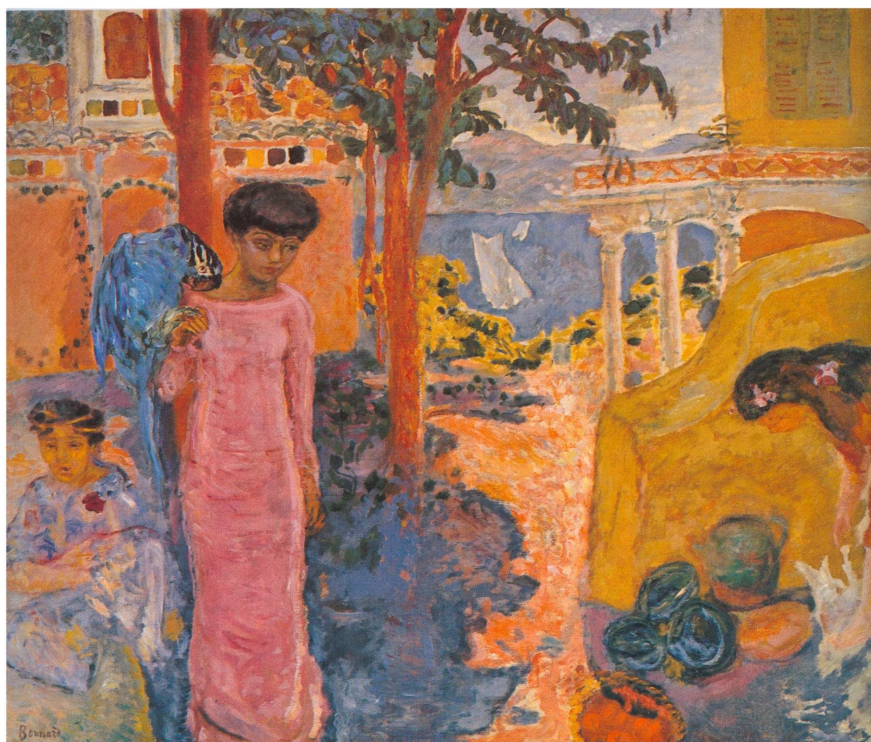
Marthe jeune ou Jeune femme décolletée. 1894. Huile sur carton. 38x46 cm.  
Coll. particulière, succession Bonnard. Dauberville cat. 01 753



## Fiche Pierre BONNARD N°42



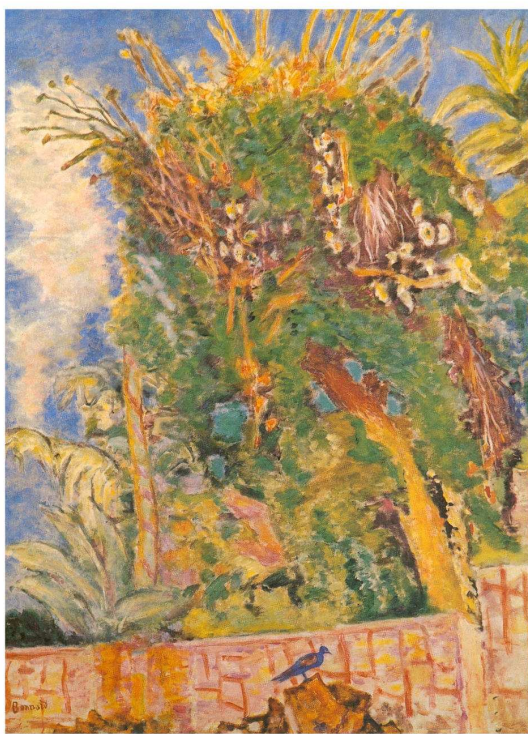
Femme assise dans une bibliothèque regardant une revue. Vers 1925. Huile sur toile. 108x90 cm.  
Coll. Pierre Bonnard; Bonnard-Terrasse, Paris. Dauberville cat.1324



Femme au perroquet. 1908. Huile sur toile. 104x122 cm.  
Coll. Wildenstein & Co. Dauberville cat.605



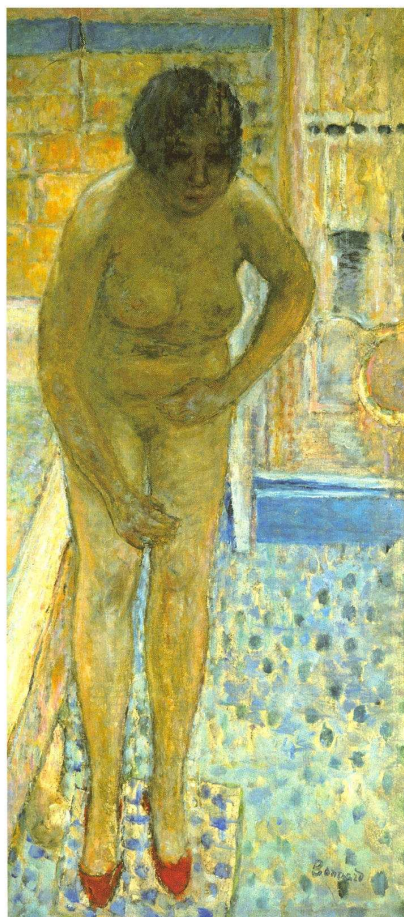
## Fiche Pierre Bonnard N°45



L'oiseau bleu ou Paysage à l'oiseau bleu. Vers 1942. Huile sur toile. 127x96 cm.  
Coll. particulière, USA. Dauberville cat.1613



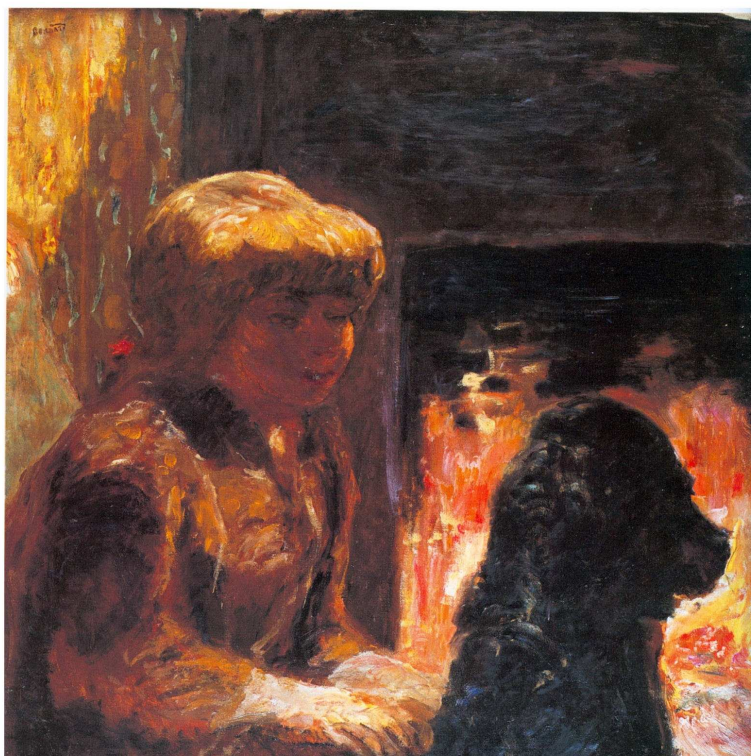
Le pot provençal. 1930. Huile sur toile. 75,5x62 cm.  
Coll. Hans R. Hahnloser, Berne. Dauberville cat.1443



Nu aux babouches rouges. Vers 1932. Huile sur toile. 110,2x49,2cm  
Col. particulière, USA. Dauberville cat.02 172



## Fiche Pierre Bonnard N°7



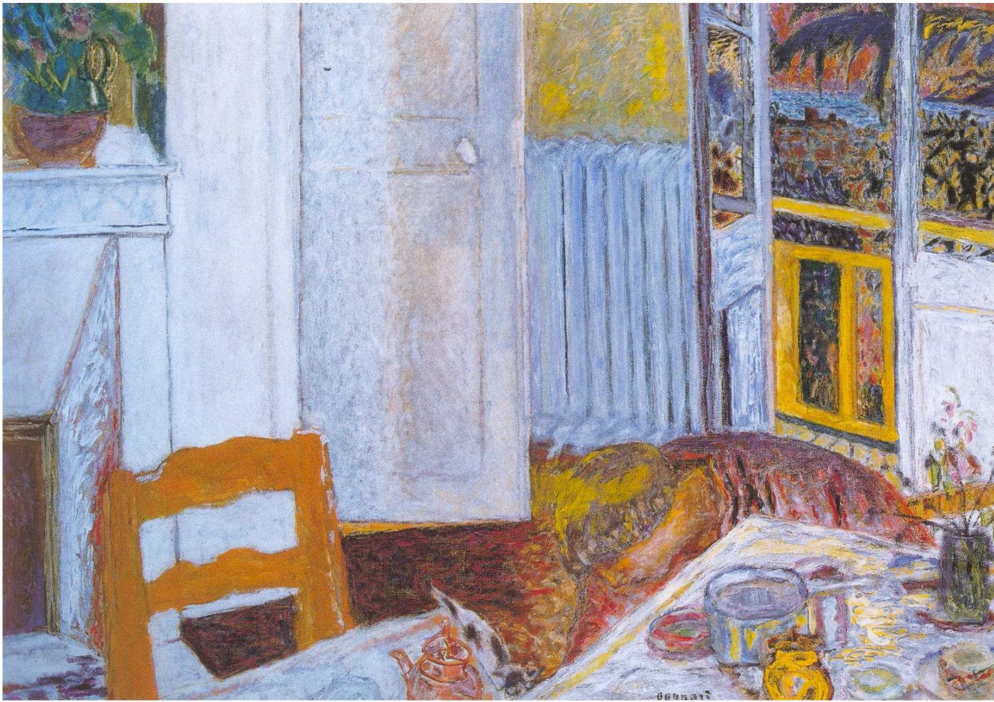
Marthe Bonnard et son chien Black. 1906.  
Huile sur toile. 64x66cm. col Kiyoshi Tamenaga. Dauberville cat. 383



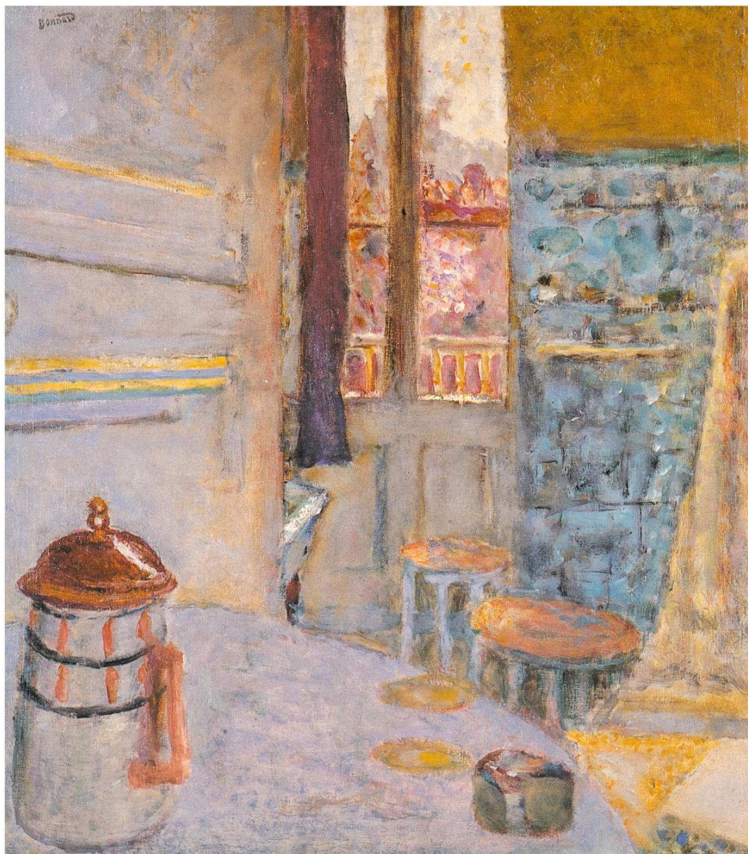
Le bol de lait. 1919. Huile sur toile. 116,2x121 cm  
Tate Gallery. Londres. Dauberville cat 02156



## Fiche Pierre Bonnard N°37



Intérieur blanc (le Cannet). 1932. Huile sur toile. 109x162 cm. Coll. Musée de Grenoble. Dauberville cat.1497



La cafetière 1937. Huile sur toile. 67x60 cm.  
Coll. particulière, USA. Dauberville cat.1557



Fiche  
Pierre BONNARD N°43



Paysage du midi. Vers 1942. Huile sur toile. 44,5x34,4cm  
Coll. Fernand Leval, New York. Dauberville cat.1616



Le balcon à Vernonet ou Le pommier fleuri. vers 1920. Huile sur toile. 100x78 cm.  
Musée des Beaux arts de Brest. Dauberville cat.1000

### 3.3.3 - Une distribution chromatique très élaborée pour mêler le proche au lointain et « guider » le regard ...

Malgré un intérêt des plus vifs pour des thématiques quotidiennes et son attachement à la peinture figurative à proprement dite, Pierre Bonnard déclare : « le principal sujet, c'est la surface qui a sa couleur, ses lois, par-dessus les objets »<sup>25</sup>. Est-ce à dire que ces derniers seraient secondaires ? Nous ne le pensons pas. Bonnard est profondément attaché à ses thèmes parce que ceux-ci renvoient tout autant à son existence d'homme qu'à celle du peintre, qu'ils sont intimement liés à son proche environnement et relèvent tout bonnement d'un choix singulier déterminant simultanément un mode de vie et des habitudes de travail. Plutôt devons-nous comprendre ses propos de la façon dont les saisit Georges Roque : « Les objets, nous dit-il, doivent lui [la surface colorée] être subordonnés »<sup>26</sup> car pour le peintre, il est évident que la transcription picturale sous-tend l'idée même d'une prise en considération de la surface plane qui a indubitablement « sa couleur et ses lois »... Si la finalité de la peinture figurative n'est pas de transcrire l'apparence du réel mais davantage d'en exprimer une perception intime, ou tout du moins le sentiment ou l'émotion que celui-ci procure, « la fausseté [serait justement] de découper un morceau de nature et de le copier »<sup>27</sup>. « On peut prendre [vis-à-vis du modèle] toutes les libertés de lignes, de formes, de proportions, de couleurs pour que le sentiment soit intelligible et de bonne visibilité [...] »<sup>28</sup> sur la toile. Conserver le sujet ne signifie alors aucunement inféoder la couleur, la matière ou même le dessin, à l'apparence des choses car, de toute évidence, il y a « le modèle qu'on a sous les yeux, et le modèle qu'on a dans la tête »<sup>29</sup>. Bonnard se sera toujours appliqué à accorder l'un à l'autre. Il se sera toujours efforcé de trouver « la cohérence »<sup>30</sup> de l'œuvre picturale dans l'utilisation libre de la couleur avec laquelle, après-coup et à partir de croquis « sur le vif », il reformule et exprime le souvenir du modèle naturel et le sentiment que ce dernier lui avait procuré. Le travail de la couleur, qui repose donc essentiellement sur une transcription chromatique de mémoire des dessins préalablement

---

<sup>25</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 2 décembre 1935), *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 191

<sup>26</sup> Georges Roque, *La stratégie de Bonnard, couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, 2006, p 202

<sup>27</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 22 janvier 1934), Op cit. p 190

<sup>28</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 15 janvier 1934), Op cit. p 187

<sup>29</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 3 juillet 1935), Op cit. p 190

<sup>30</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 14 janvier 1935), Op cit. p 190



exécutés « d'après nature », ne rompt donc jamais le lien avec le réel. Ainsi, « quand on déforme, la nature est toujours dessous, au contraire de l'œuvre de pure imagination »<sup>31</sup>.

Là est une réalité poétique à laquelle le coloriste français adhère sans aucune réserve ... là est sans doute l'une des raisons d'être de sa peinture si savante et si instinctive à la fois. Cette liberté, Bonnard se l'accorde toujours dans le respect du modèle dont il ne s'éloigne jamais complètement.

C'est ce que nous voyons dans le « Paysage normand »<sup>32</sup> de 1920 où nous repérons assez facilement la représentation au premier plan d'un champ bordé d'une haie de grands arbres à l'extrémité de laquelle se trouve une habitation. Nous sommes en mesure de reconstruire mentalement, à partir des éléments de la composition, une vue d'un paysage s'étendant du proche vers le lointain. Mais cependant le traitement chromatique qu'a reçu la surface de la toile tend à contrarier quelque peu cette vision. Si traditionnellement, on suggère « La profondeur en assombrissant progressivement les plans au fur et à mesure que l'on s'éloigne de l'avant-plan »<sup>33</sup>, nous dit Georges Roques ou si, au contraire, on peut l'obtenir par l'utilisation de la perspective aérienne, comme peut le faire Jean François Millet dans ses paysages réalistes ou même certains impressionnistes<sup>34</sup> de la première heure (tels Sisley et Pissarro qui, de façon bien différente de celle des naturalistes du XX<sup>e</sup> siècle, traduisent le tissu des distances spatiales par une successive dégradation des teintes désaturées de plan à plan, du proche vers le lointain) Bonnard, quant à lui, n'use d'aucune de ces deux formes de spatialités chromatiques. Il en prend même le contre-pied en faisant en sorte qu'arrière-plan et avant-plan présentent des plages colorées de même intensité lumineuse, impliquant sur l'épiderme pictural des tons denses dont le degré de saturation s'avère relativement identique. L'agencement des surfaces de couleur est tel qu'il impose une vision plutôt plane des espaces profonds évoqués. On remarque facilement la façon avec laquelle le peintre met en exergue, sur la partie supérieure de l'image, une surface de couleur intense (jaune légèrement verdi) qui ramène l'arrière-plan au niveau du premier plan sur lequel, d'ailleurs campent des tonalités identiques.

C'est un des artifices colorés que l'artiste utilise souvent : l'emploi sur les lointains et sur les proches, dans la chair de l'image, de teintes vives similaires et de même luminosité. Cela lui permet de contredire le bien-fondé d'une hiérarchisation de plans en profondeur. Le paysage peint, d'un point de vue de son chromatisme est tout entier perçu sur la surface, les lointains et les proches semblent à même distance de la rétine.

---

<sup>31</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 16 janvier 1934), « *Bonnard* », Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 190

<sup>32</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 49 page 919

<sup>33</sup> Georges Roque, Op Cit, p 202

<sup>34</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N° 56 page 920

Remarque : ces artistes suggéraient, par des moyens picturaux différents, la profondeur de champ en imposant une graduation chromatique des tons vers les clairs au fur et à mesure que les plans s'échelonnaient dans le tissu des distances spatiales, en profondeur. Ainsi procédaient-ils à la désaturation progressive des teintes devenant de moins en moins intenses du premier plan à l'arrière-plan.

Roque fait remarquer par exemple que, « par-dessus le bleu du ciel, le peintre a ajouté une bande horizontale jaune qui, une fois de plus, forme un plan frontal, intense et opaque, qui évite que le regard ne s'évade dans la profondeur du bleu mêlé de vert. »<sup>35</sup> Nous ajouterons, pour notre part, que ce n'est pas tant la zone franche de tons jaune verdâtre située en haut de la toile, en une bande de faible largeur, qui assoit le regard sur la surface du tableau, que la distribution en « rhizome » de cette même couleur (effectivement calée avec justesse par le haut) sur tout l'épiderme chromatique. Sa prégnance lumineuse est telle que l'œil se déplace par saccades du bas vers le haut, fixant successivement, par à-coups, chaque point de couleur de jaune intense... accents de lumière étals sur la surface, interdisant toute « plongée » du regard dans la profondeur de champ.

En fait, on peut dire que l'artiste, par ce stratagème chromatique, met du jeu dans la perception des espaces profonds et de la surface plane en induisant une certaine inversion des rapports proches/lointains, arrière-plan/avant-plan. Par cette imposition de tons à saturation maximale distribués sur toute les surfaces, il parvient à faire en sorte de donner l'impression que les premiers plans « reculent » alors que les arrière-plans « avancent ». C'est ce que sous-entend Jean Clair lorsqu'il écrit : « cette inversion des effets lumineux fait venir sur le devant de l'œil ce qui devrait s'enfoncer et enfoncer ce qui devrait saillir. »<sup>36</sup> Cependant, fait observer judicieusement Georges Roque, « s'il s'agissait d'une simple inversion des rapports normaux, on n'y gagnerait pas beaucoup, au sens où la surface de la toile n'aurait aucune homogénéité, c'est-à-dire qu'il y aurait encore des zones saillantes et d'autres enfoncées, ce qui irait à l'encontre de la volonté de Bonnard de mettre en avant la surface comme telle, en évitant de *trouer* la toile. »<sup>37</sup>

Nous nous accorderons donc à penser que Bonnard, par cette utilisation de la couleur, ne cherche pas véritablement à inverser les rapports entre proches et lointains mais vise davantage à en contrarier quelque peu la logique, ramenant visuellement chaque portion d'espace représenté sur des plans parallèles très proches de la surface de la toile peinte. C'est pour cela qu'il ne se contente pas de bloquer par un ton lumineux les avant-plans et les arrière-plans situés en bas et en haut de l'image peinte mais distribue sur tout l'épiderme plastique ce même ton vif. Faisant cela, il induit systématiquement les déplacements successifs du regard qui, dès lors, se fixe par à-coups sur chaque accent lumineux ou parcelles de couleurs vives. Il rythme ainsi la vision en imposant une perception d'un épiderme chromatique plus prégnant, dans lequel les couleurs semblent plus à même d'opérer sur la surface plane que de servir à la justification des éléments formels suggérés dans l'espace profond.

Souvent d'ailleurs, Bonnard fait intervenir la couleur claire du fond transparaissant entre les touches de pinceau pour imposer sur la surface une

---

<sup>35</sup> Ibidem

<sup>36</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Pompidou, 1984, p 30

<sup>37</sup> Georges Roque, *Op Cit*, p 204

trame lumineuse qui vient affirmer la planéité du support. Cette luminosité générée par la couleur du fond, vient réguler la lumière sur tout le tableau et guider l'œil dans ses déplacements pluriels et ses successives fixations fovéales. En d'autres termes, ce n'est pas par des rehauts de couleurs vives ou par des surfaces peintes dans des tons soutenus qu'il parvient à conduire le regard d'un point à l'autre de la toile mais par l'émergence du « bruit » : la couleur du fond remonte à la surface, constituant une trame claire ou une suite de points de lumière épars sur toute la toile qui accusent plus encore sa frontalité. Cela induit pour le regard toute une succession de va-et-vient, toute une série de déplacements opérant par à-coups, entre le haut et le bas, le proche et le lointain. C'est le cas par exemple de « Paysage à l'oiseau bleu » de 1942 ou de « La Seine près de Vernon » de 1926 mais aussi de « Jeune Femme s'essuyant » de 1907 ou de « Vue des toits du Cannet »<sup>38</sup> de 1941.

Ainsi alloue-t-il à ces divers accents de lumière distribués sur la toile les rôles suivant : arrêter le regard dans son déplacement progressif d'un point à l'autre de la toile peinte, rythmer le mouvement de l'œil qui effectue une série de fovéa sur les zones contiguës se succédant de bas en haut, de droite à gauche, du centre vers la périphérie... De même ces points ou zones de couleur éclatante servent-ils à mettre du jeu dans le regard en ramenant les différents plans à même distance de l'œil, ou du moins à des niveaux relativement proches de la surface de la toile, favorisant ainsi la perception frontale des plans. Cela induit dès lors un sentiment accru de proximité avec l'œuvre.

Mais pour parvenir à cela, faut-il encore que le regard soit attiré dès les premiers instants par l'une de ces zones, qu'il s'y arrête d'abord pour ensuite être progressivement conduit à évoluer sur toute l'étendue de l'image, dans un mouvement fovéal saccadé qui le mène d'un accent chromatique à l'autre. Il faut donc considérer aussi, dans le débat chromatique des points d'amorce visuelle, des zones ou des portions d'images, des détails qui vont, dès le début, attirer l'attention du spectateur. Il faut, comme le suggère Georges Roque, que l'œil soit « accroché » en un endroit précis délibérément choisi par le peintre pour, en quelque sorte, ancrer le regard sur l'image. En fin de compte, partant du constat que si le regardeur « a tendance à s'évader par le haut du tableau [et que] c'est par le bas qu'il pénètre la toile »<sup>39</sup>, il faut placer judicieusement un point lumineux, une zone de couleur dense repérable de prime abord... il faut que la couleur assume cette fonction : « retenir le regard » dans son premier effort de scrutation. C'est le rôle que donne l'artiste à la vache esquissée d'un ton rouge vermillon dans l'angle bas droit du « Paysage normand » de 1920. C'est aussi le rôle du plat rouge et noir situé à l'avant-plan dans « Le repas »<sup>40</sup> de 1899. Nous remarquons aussi cela dans « Le nu aux babouches

---

<sup>38</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°45,49, 53 et 56 page 888, 905, 919 et 920

<sup>39</sup> Georges Roque, Op Cit, p 204

<sup>40</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°49 et 51 page 889 et 919

rouges »<sup>41</sup> de 1932 où nous voyons se conjuguer simultanément les effets du « bruit » qui maillent toute la surface d'une clarté remontant du fond et la distribution équitable des tons vifs et clairs sur le bas et le haut de l'image. La couleur rouge des babouches attire considérablement le regard dès les premiers instants alors qu'une subtile distribution des tons bleu cobalt et outremer légèrement plus foncés rythme la progression de l'œil de l'avant-plan à l'arrière-plan, du bas de la toile à sa partie supérieure.

Mais cette « accroche » de l'œil par un détail coloré éclatant n'est pas le seul moyen employé par Bonnard. Il use aussi de la valeur de ton à saturation maximale comme, par exemple, dans « La Seine près de Vernon »<sup>42</sup> de 1926 où le piquet d'amarrage et quelques effets d'eau et de feuillage apparaissent au bas de l'image, dans des tons soutenus et plus sombres. Ces mêmes tonalités, légèrement atténuées, courent d'ailleurs dans le ciel, sur le haut de la toile, et se trouvent parsemées un peu partout sur la surface de l'œuvre (surtout sur le côté droit) réitérant l'effet d'aplatissement de l'espace profond que nous avons décrit dans le « Paysage normand ».

De même Bonnard emploie-t-il parfois d'autres stratagèmes comme, par exemple, la netteté exacerbée d'un élément formel situé sur le devant de la scène ou au premier plan. Tel est le cas de « La cafetière »<sup>43</sup> de 1937 dont le couvercle apparaît tout à la fois plus foncé, plus dense et surtout mieux défini dans ses contours. Le reste des éléments formels composant la scène d'intérieur n'exhibe quasiment aucun trait franc, ils restent bien davantage suggérés que nommés. Nous retrouvons aussi ce stratagème scopique dans « La porte ouverte à Vernon »<sup>44</sup> de 1921 où la sacoche qui pend à la poignée de la porte-fenêtre, sur le rebord gauche de la toile, présente des contours nets qui dessinent de façon franche sa silhouette ; silhouette qui se détache alors fortement de la paroi violette de la porte.

Parfois encore, Bonnard implique une fixation du regard sur une partie de l'œuvre par un double allant chromatique et structurel par lequel il joue tout autant des contours nets et des tonalités plus ou moins soutenues contrastant véritablement avec le reste de l'image peinte. C'est ce que nous observons dans la « Femme assise dans une bibliothèque regardant une revue » de 1925 ou encore « Femme au perroquet »<sup>45</sup> de 1910. Dans l'une, le magazine très coloré posé sur la table attire le regard par son intensité lumineuse et les formes géométriques très contrastées qui campent sur la couverture ainsi que par la netteté étrange de ses contours accusés de noir et blanc, qui tranche fortement avec le reste – notamment avec les contours flottants du personnage ou plus encore avec ceux du bouquet de fleurs qui fluctuent sur la table. Dans l'autre, le traitement chromatique de la tête de l'oiseau au contour très marqué produit un décalage visuel conséquent avec ce qui se trouve dans son entour, c'est-à-dire ce qui se constitue en figures (arbre, mur

---

<sup>41</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°45 page 905

<sup>42</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°49 page 919

<sup>43</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N° 37 page 907

<sup>44</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°47 page 921

<sup>45</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°42 page 904



de maison et visage féminin) tout autour... On en vient à percevoir très nettement les pourtours du volatile qui se détache littéralement sur un arrière plan moins précis et attire ainsi l'attention du spectateur. Cette façon de faire usage des dualités net/flou, distinct/fluctuant, contours flottants/contours précis est une des particularités récurrentes de la surface picturale de Bonnard. Nous aurons l'occasion de nous étendre un peu plus sur cela dans un prochain paragraphe.

Signalons aussi, pour conclure, que parfois la couleur est employée par larges aplats efficients sur la surface même de l'épiderme ; traitement coloré qui rend « palpable » à l'œil la planéité du support en contrariant délibérément la perception d'un espace suggéré en profondeur. Nous pouvons l'observer par exemple dans « Les demoiselles Nathanson » de 1910 où l'une des filles tient un cahier dont la couverture uniformément bleue s'inscrit littéralement sur la surface de la toile. C'est aussi ce que nous avons remarqué précédemment au sujet du repose-plat noir visible sur la table du « Café »<sup>46</sup> de 1915. De même, dans le « Nu, jambe droite levée » de 1924, on est surpris de trouver dans l'angle inférieur droit de l'image, deux formes rectangulaires traitées en aplat, de couleur rose et rouge vif, contrastant avec le caractère relativement évaporé et indistinct de l'ensemble. Les divers éléments formels qui composent l'image, notamment le nu féminin, sont constitués de surfaces sur lesquelles se fondent invariablement une pluralité de teintes essuyées et brossées ; diversité de tons analogues qui forment une membrane frémissante de lumière douce et retenue. Les volumes y sont tendrement modulés et les pourtours des figures peu définis et fluctuants. Les formes géométriques qui campent dans le coin bas droit de l'œuvre trouvent cependant quelques échos dans la radiation lumineuse jaune de la chaise au dessus de laquelle apparaît un aplat de bleu-violacé uni. Quelques accents de lumière ponctuent la scène représentée. Ils « guident » le regard dans ses déplacements successifs sur les différentes parties de l'image. Ils l'amènent, entre autres, à se fixer sur le mollet droit de la femme dont le contour est fortement éclairé par une lumière blanche que produit la couleur du fond visible en réserve, mais aussi sur cette zone très contrastée située juste en dessous des fesses du personnage, zone dont les contours apparaissent de façon très distincte ... L'effet est indéniable, nous percevons l'œuvre en son ambiguïté native : elle est tout à la fois la représentation d'un espace suggéré en trois dimensions et le fruit d'un travail pictural inscrit sur la surface même de l'épiderme. La couleur, modulant les volumes et liant les plans entre eux, y joue donc un rôle de suggestion figurale et spatiale important tout en étant indicielle de la planéité du support. Ce phénomène s'accentuera dans les années 1930-1940 et la palette de couleurs plus chatoyante, plus saturée encore n'aura de cesse d'induire ce double allant visuel qui fonde ce qu'Yves Bonnefoy appelle « Le jeu rythmique du regard »<sup>47</sup> c'est-à-dire ce va-et-vient incessant des « mêmes mots [pour le poète Mallarmé] et des mêmes images [pour le peintre Bonnard] en état continu de flux ». Il en résultera que les figures

---

<sup>46</sup> Voir Fiches Pierre Bonnard N° 38 pages 922

<sup>47</sup> Yves Bonnefoy, cité par Sarah Whitefield, « *Fragments d'un même monde* », *Bonnard*, trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed Renaissance du livre, Col. Références, 1998, p 13

peintes tendront inexorablement à se perdre plus encore dans l'irradiante luminosité de la surface au point que certains critiques d'art en viendront à supposer d'une part, que l'ordonnancement « des couleurs relève plus d'une composition abstraite que de la représentation tangible du réel »<sup>48</sup> et d'autre part que le peintre fait « de l'extinction du sujet, le sujet même de l'art et la source d'un éblouissement nouveau »<sup>49</sup>...

Si nous sommes convaincu de l'effet d'éblouissement de la couleur qui se constitue effectivement en écran éclatant de lumière, nous ne partageons évidemment pas l'idée d'une quelconque orientation poétique abstraite de la démarche du peintre. De plus, nous considérons que Bonnard ne fait pas « de l'extinction du sujet le sujet lui-même » de sa peinture dans la mesure où, précisément, celui-ci ne s'éteint pas mais, au contraire, apparaît d'un seul coup, par l'entremise des phénomènes d'épiphanies figurales et chromatiques. Notre avis, en ce point diverge de celui de Jean Clair. Nous voyons inversement dans la manière avec laquelle le peintre cache les figures dans les chairs chromatiques, le moyen de solliciter le dynamisme de la perception visuelle et de permettre au regard de « percevoir-le-voir » (percevoir), d'y découvrir, comme par magie, ce qui toujours est demeuré au sein de l'image : le sujet en son perpétuel état « d'apparaître ». Encore une fois, rappelons-le : Bonnard produit sur la toile, pour le spectateur, un équivalent chromatique de la fulgurance plurielle des phénomènes sensibles et lumineux du monde visible. Bref, par les moyens qui incombent au métier de peintre, il nous met, non en présence de ce qui s'estompe, s'efface et disparaît, mais bien davantage devant les phénomènes colorés suggestifs annonciateurs d'événements épiphaniques. Il joue de tous les possibles de la couleur et de la lumière pour nous révéler le caractère mobile et variable de la vision. Nous allons le développer à présent en nous intéressant plus particulièrement à la manière avec laquelle, entre autres, Bonnard utilise la touche de couleur-lumière et rend « vivante la peinture » plutôt que « de peindre la vie »<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Remarque : nous avons déjà fait allusion aux positions intellectuelles de Christian Zervos et de Clement Greenberg à ce sujet mais ici, nous nous référons davantage aux propos de Bertrand Lorquin, qui définit comme tel la « Vue des toits du Cannet » de 1941 (Voir fiche Bonnard N°56 page 920). In Bertrand Lorquin, « *Bonnard, un parcours* », *Pierre Bonnard*, cat. Exposition, Paris, Fondation Dina Vierny/Musée Maillol, 2000, p 17

<sup>49</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, paris, centre Pompidou, 1984, p 18

<sup>50</sup> Nous faisons allusion à la pensée du peintre lui-même qui, en 1946 note sur son carnet : « Il ne s'agit pas de peindre la vie, il s'agit de rendre vivante la peinture » In « *Notes de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 202.

### 3.3.4- La suggestion figurale et spatiale: entre discernement de la forme et dilution chromatique.

« Bonnard peint-il le monde ? » s'interroge Léon Werth. « Je crois plutôt qu'il assiste à la naissance du monde, à la naissance soudaine et miraculeuse des objets et des personnages [...] Devant lui l'Univers émerge, peu à peu, continûment [...] Le monde devant lui passe du néant à la vie. Le monde s'enfante lui-même devant lui... »<sup>51</sup> C'est à cela, croyons-nous, que Bonnard aspire. Et c'est cela aussi qu'il cherche à réitérer pour le spectateur, dans la relation perceptive que ce dernier entretient avec l'œuvre : vivre l'enchantement nouveau d'un monde qui co-naît à la conscience et par lequel nous reconsidérons la relation existentielle qui nous lie au visible. La peinture devient ce par quoi le monde sensible, dans sa pluralité événementielle, se manifeste au regardeur en tant qu'émergence et profusion de phénomènes matérialistes, chromatiques, lumineux, formels, etc... Elle est ce qui se constitue, dans l'immanence de l'acte de percevoir, en un nœud de sensations par lequel nous éprouvons notre rapport au monde et nous tenons pour essentielle et privilégiée notre relation d'observateur face à l'œuvre picturale perçue. Bref, « ce dont nous sommes toujours rendus intensément conscients, quelque soit le sujet de la peinture (un nu, une nature morte, un paysage), c'est que ce à quoi il nous est demandé d'assister (et de participer), c'est le processus du regard. »<sup>52</sup> En cela, Bonnard fait du tableau non une simple représentation du monde figuré mais un objet réel valant pour ses réalités tangibles de « corps » ou de « milieu » pictural ; « corps » de peinture dans lequel les incidences chromatiques et lumineuses ont un rôle éminent et primordial. Bonnard, dirons-nous avec Steven Nash « fait preuve d'une attitude caractéristique de notre siècle en mettant l'accent sur « l'état d'esprit » plutôt que sur l'information purement visuelle »<sup>53</sup>.

Nous allons à présent nous pencher plus encore sur cette surface peinte qui ne se contente pas de rendre compte du spectacle du monde en en retenant qu'une représentation figurée, mais s'évertue à produire, à partir des incidences chromatiques et lumineuses, l'avènement même de son apparition figurale, celle-ci se révélant invariablement après-coup. Cependant nous ne nous attarderons pas, pour l'heure, sur les phénomènes d'épiphanie figurale. Nous porterons tout d'abord notre attention sur la couleur elle-même, en sa qualité de matière chromatique organisée à la surface de la toile de façon à induire une impression visuelle d'uniformité ou de fusion optique des couleurs. Nous serons davantage préoccupés par la manière avec laquelle une pluralité de tons d'égale luminosité est agencée

---

<sup>51</sup> Léon Werth, « *Bonnard* », Paris, Cahiers d'aujourd'hui, [1919], ré-éd. Crès, 1923, p.23

<sup>52</sup> Sarah Whitefield, « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, trad. Salvi et faré, Bruxelles, Ed Renaissance du livre, col. Références, 1998, p 17

<sup>53</sup> Steven Nash, « *Quelques sources dans l'œuvre tardive de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 47.

en touches plus ou moins distinctes, juxtaposées ou superposées, impliquant un amoindrissement de la visibilité des figures. Notre objet de réflexion concernera bien plus la touche de couleur et sa capacité à produire une surface saturée de tons vibrants ; une surface où les teintes sont approximativement maintenues sur le même plan et se contaminent les unes les autres jusqu'à produire un effet de lustre, c'est-à-dire « un effet vacillant créé sur (ou, semble-t-il, au-dessus de) la surface par la formation et la déformation de couleurs et de bords continus, lorsque les taches de couleur sont vues de loin [...] juste avant que la mixtion optique complète se produise »<sup>54</sup>. Autrement dit, nous allons nous pencher plus précisément sur la façon avec laquelle Bonnard, dès la fin des années 1920, agence sur la surface de la toile les touches colorées qui tendent alors à se constituer en plages chromatiques d'égale luminosité, formant à terme, dans la vision, une membrane frémissant de tons variés et difficilement discernables les uns des autres. Nous allons porter notre regard sur cette « surface extrêmement orchestrée qui se développe organiquement »<sup>55</sup> engendrant une composition « all over » par voisinage de teintes analogues ou peu contrastées.

Observons le « Paysage d'automne »<sup>56</sup> de 1932. Il s'agit d'un paysage vallonné s'étendant jusqu'au lointain où nous parvenons à percevoir, non sans mal, quelques prés, arbres et maisons. Une ligne suggérant à l'horizon des végétaux, sépare un ciel multicolore d'une surface terrestre faite d'un imbroglio de tons soutenus tantôt analogues, tantôt franchement contrastés. L'œil éprouve beaucoup de difficultés à distinguer les éléments formels que le peintre a introduits : au centre, il parvient toutefois, après quelques instants de scrutation, à déceler l'existence d'une habitation dont on ne voit que la partie haute du toit rouge. Juste derrière est visible après-coup la silhouette d'un peuplier et les murs bleus d'une ruine au toit écroulé. Toute la surface peinte est recouverte de petites touches de couleurs, dont le sens de pose, la taille et la tonalité changent constamment d'une zone à l'autre. On assiste au déploiement sur l'épiderme pictural d'un semis de touches essuyées ou brossées, qui laisse la surface plus morcelée et l'étendue du paysage plus indéterminée. Bonnard, nous dit Guy Amoureux, s'impose une règle du jeu qui consiste à « laisser s'installer en chacun de ses traits la vacuité, l'abandon que lui interdirait une esthétique précise et rigide. »<sup>57</sup> Cela génère un effet d'effacement des éléments formels par contamination chromatique de l'entour dans les figures représentées. Ainsi, par exemple, d'innombrables petites taches noires sont disséminées sur toute l'étendue du paysage, y compris sur le mur de refend de la maison apparaissant partiellement au centre de l'image. Inversement, la teinte rouge, qui colore son toit, s'étend hors des limites de ce dernier et forme une ligne en pointillés dessinant le flanc d'un coteau au premier plan. Les pourtours se

---

<sup>54</sup> John Eldefield, « Voir Bonnard », *Bonnard*, Trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed. Renaissance du livre, Col. Références, 1998, p 44

<sup>55</sup> Picasso, cité par Françoise Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, Livre de poche, s. d. pp 338-340

<sup>56</sup> Voir Fiche Bonnard N°44 page 923

<sup>57</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 53



perdent inexorablement dans le magma chromatique très fortement lumineux et suggestif. Parfois, on assiste à l'émergence de certaines figures dont on n'avait pas perçu la présence au premier coup d'œil. Parfois, la surface frissonne de tons mêlés, fondus en certains endroits et contrastés en d'autres, qui brouillent l'image du paysage. Celui-ci n'est plus alors qu'un fouillis de lumière, qu'un champ polychrome indéfini. La touche colorée impose ainsi un rythme visuel en staccato par lequel simultanément sur la toile semblent opérer « deux mouvements contradictoires : l'un qui agrège, unit, rapproche et relie, l'autre qui dissocie, défait, disperse et sépare »<sup>58</sup> Elle impose au regard d'effectuer en premier lieu des mouvements par saccades, lui interdisant toute distinction de figure. Dans un second temps, l'œil s'efforçant d'opérer une fovéa sur certains points lumineux de l'image, y décèle la présence d'un arbre ou d'une maison.

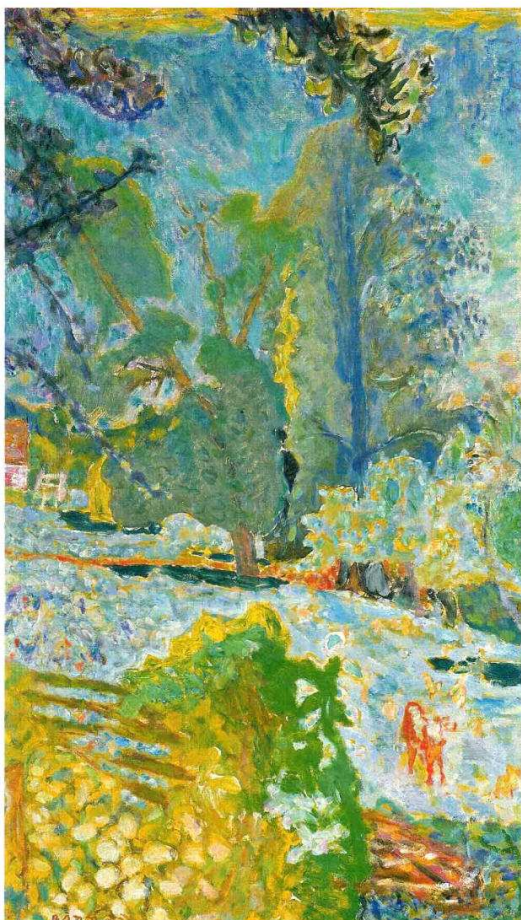
D'un côté l'œuvre se donne comme un champ chromatique se déployant, se propageant de toutes parts sans distinction aucune des éléments formels qui le composent; de l'autre, par à-coups, l'œil progresse d'une touche à l'autre, d'un accent chromatique aux surfaces colorées qui lui sont contiguës. Il en vient à repérer de possibles figures émergeant du substrat chromatique. Bref, l'œil se fixe sur quelques éléments colorés suggestifs qui dès lors dévoilent leur inclinaison figurale dans la profusion de couleurs avoisinantes toutes éparpillées jusqu'aux limites de l'œuvre. Ainsi, lors de la visée perceptive, les figures peintes se compriment alors même que l'espace coloré se dilate. Le traitement chromatique impulse une tension scopique faisant que les yeux, dans leurs involontaires mouvements, ne parviennent qu'avec une grande difficulté à se fixer durablement sur les objets représentés. Il y a là un papillotage visuel des plus singuliers qui conduit irrémédiablement le spectateur à tenir pour vraie la réalité contingente du tableau qui n'est « autre [une] suite de tâches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc. »<sup>59</sup> L'image du paysage, dans l'immanence de l'acte de perception, se fait quelque peu ambiguë, insaisissable et imprévisible...

---

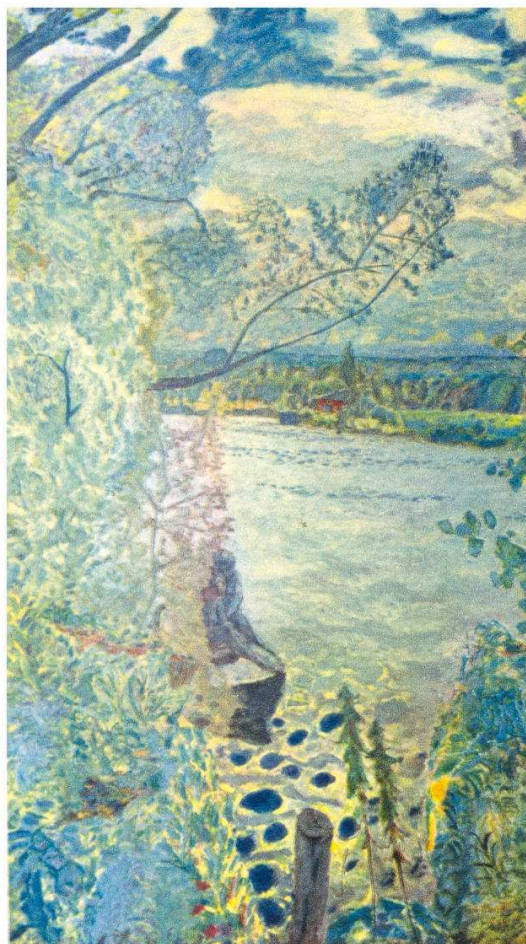
<sup>58</sup> Itzhak Goldberg, « *Promesse d'un passé antérieur* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Cat. Expo. Musée de Lodève, paris, Somogy éditions, 2009, p 41

<sup>59</sup> Pierre Bonnard, cité par Antoine Terrasse, « *La couleur agit* », *Bonnard*, Paris, Ed. Gallimard, 1988, pp 87-88

## Fiche Pierre Bonnard N°49



Paysage normand. 1920. Huile sur toile.  
100x60 cm. Musée Unterlinden. Colmar.  
Dauberville cat.997



La Seine près de Vernon. 1926. Huile sur toile.  
267x150 cm. Coll. particulière. Paris.  
Dauberville cat.1350



## Fiche Pierre Bonnard N°56



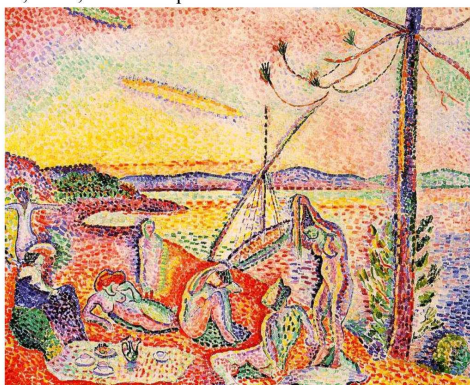
BONNARD: Vue des toits du Cannet ou Vue panoramique du Cannet. 1941.  
Huile sur toile. 80x104 cm. Col. particulière, USA. Dauberville cat.1606



Camille Pissaro, Le Louvre le matin. 1901. Huile sur toile.  
96,5x115,5 cm. Coll. particulière.



Jean François MILLET Les glaneuses. 1857  
Huile sur toile. 83,5 x 110 cm. Musée d'Orsay



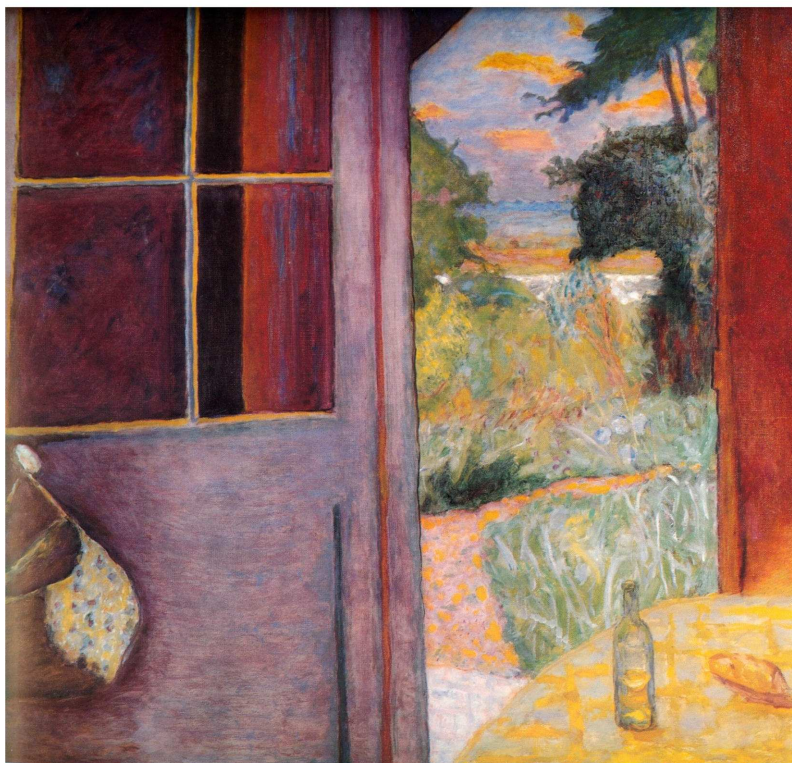
Henri Matisse: Luxe, calme et volupté. 1905. Huile sur toile.  
98,5x118 cm. Musée d'Orsay Paris.



Alfred Sisley: Vue du canal Sain Martin. 1870.  
Huile sur toile. 50 x 65 cm Orsay Paris



## Fiche Pierre BONNARD N°47



La porte ouverte, Vernon, 1921. Huile sur toile. 114x112cm.  
Coll. particulière, Allemagne. Dauberville cat.1065



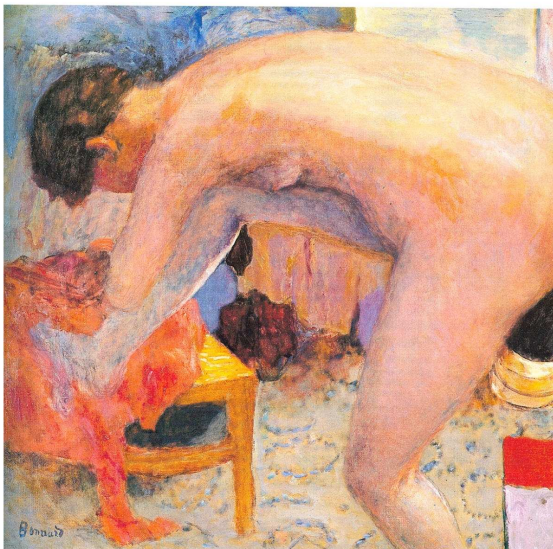
La porte ouverte sur le jardin. Vers 1924. Huile sur toile. 109x104c m.  
Coll. privée Paul Kavli. Dauberville cat.1232



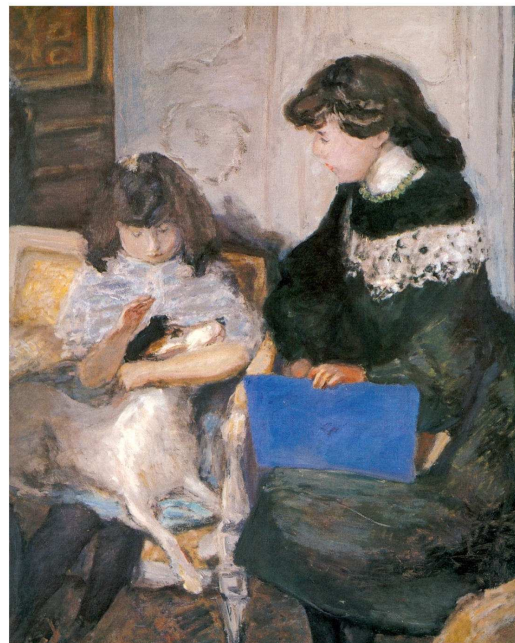
## Fiche Pierre Bonnard N°38



Le Café 1915. Huile sur toile. 73x106,5 cm. Tate gallery Londres. Dauberville N°822



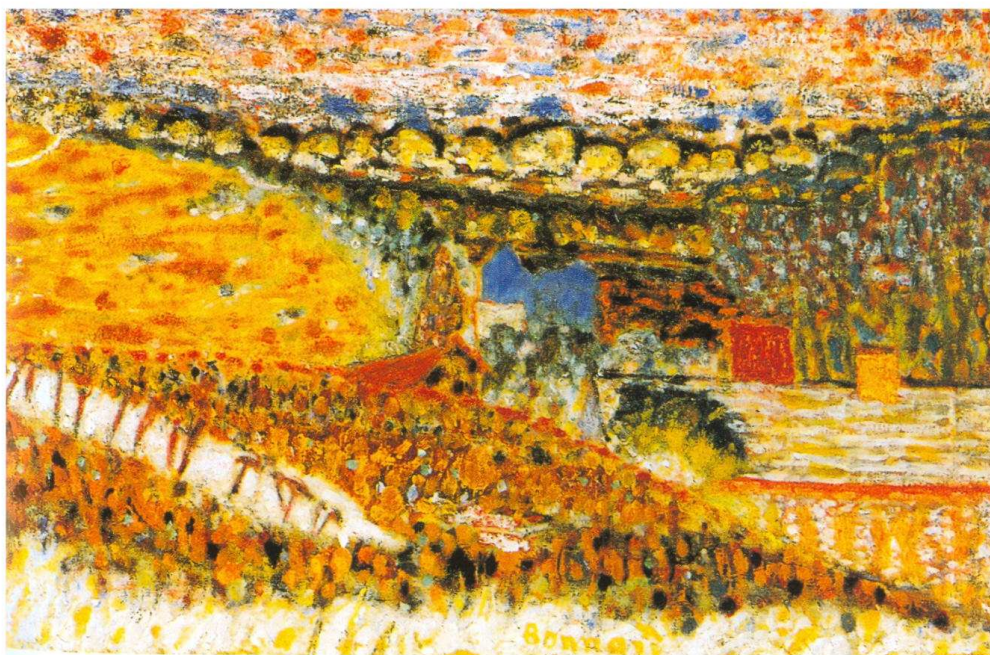
Nu jambe droite levée. 1924 Huile sur toile. 74x78cm. Coll. particulière. Dauberville N° 02165



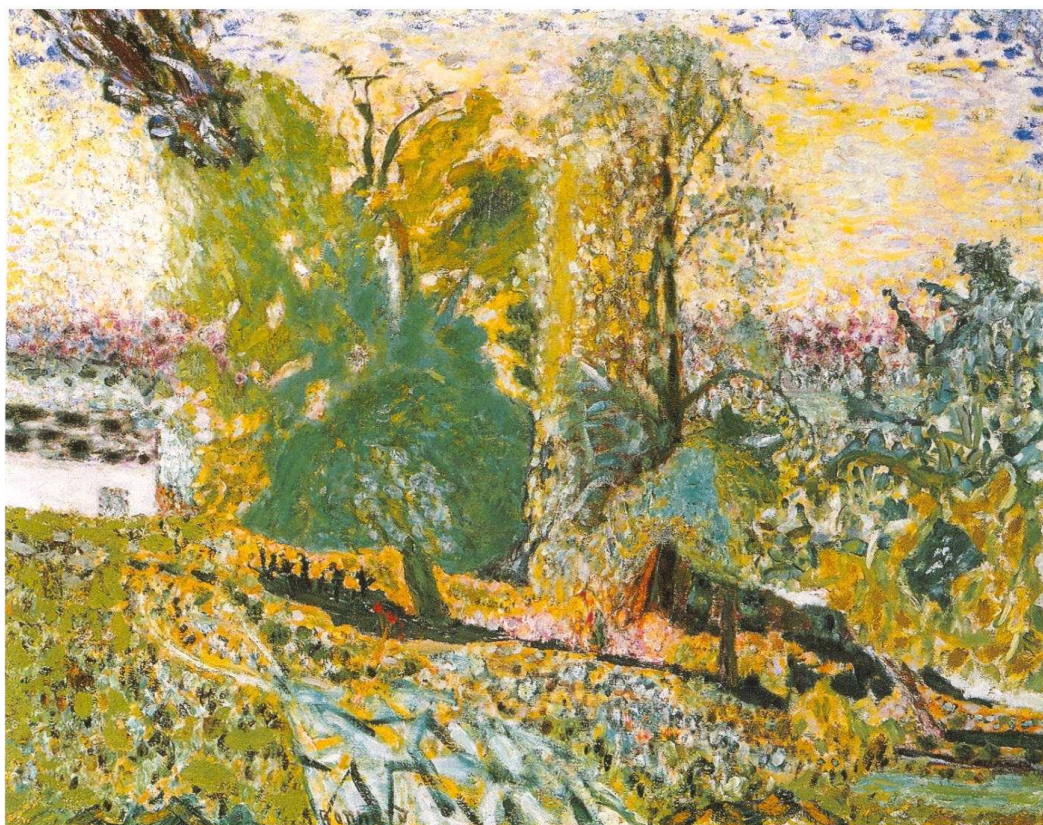
Les demoiselles Natanson ou Jeunes filles au chien. 1910 Huile sur toile. 77x60 cm. Coll. Madame Gini. Dauberville N°592



## Fiche Pierre BONNARD N°44



Paysage d'automne. Vers 1932. huile sur carton marouflée sur toile. 46x65 cm.  
Coll. Baronne de Rothschild/Reuter Collection. Dauberville cat.1485



Paysage de Normandie. 1920-1930. Huile sur toile. 62x80 cm.  
Smith Collège Museum of Art. Northampton, Massasusset, USA.  
Dauberville cat.996



## Fiche Documents divers N°43



Claude MONET: Les nymphéas: Le nuages. Huile sur toile. 200x1275 cm.  
Musée de l'Orangerie, Les Tuileries, salle N°1, Paris.



Claude MONET: Les nymphéas: Le matin clair aux saules. Huile sur toile. 200x1275 cm.  
Musée de l'Orangerie, Les Tuileries, salle N°2, Paris.

Nous retrouvons aussi cela dans « Le paysage de Normandie »<sup>60</sup> de 1926-1930 où les tons clairs de blanc, de jaune et d'orangé s'opposent franchement à des accents de noirs, de verts et de bleus plus foncés. Dès lors le paysage apparaît dans un fourmillement de tonalités lumineuses et contrastées sur lesquelles l'œil ne parvient pas à se fixer durablement. La multitude d'informations chromatiques qui campent sur la surface de l'œuvre, les fortes oppositions de tons d'égale intensité mais de valeur différente et la présence irrégulièrement éparse sur tout l'épiderme d'un ocre jaune lumineux rendent presque indiscernables certaines figures. Ces dernières n'apparaîtront vraiment à l'esprit qu'après un certain temps de scrutation. C'est, par exemple, ce que nous observons au centre de la toile où la silhouette des arbres fruitiers du premier plan ne nous est donnée qu'à la condition que l'œil se pose durablement sur cette portion d'image. Ce n'est, en fin de compte, qu'après s'être fixé sur la plage de couleur verte relativement unie qui occupe le centre gauche de l'image qu'on en vient à déceler le profil d'un arbre au feuillage dense et d'un vert franc ; arbre dont on aperçoit alors le tronc penché et l'ombre portée qui court juste en dessous et dessine une ligne oblique légèrement inclinée sur la droite. A partir de cet instant, notre regard, dans une suite de mouvements/fixations à la surface, balaie l'étendue picturale pour y déceler les différentes figures cachées. Notre conscience « percevante » mue en conscience « imageante » et le regard se saisit du moindre signe chromatique susceptible d'induire un mouvement anadyomène par lequel la tache de couleur devient figure: nous en venons à déterminer, légèrement à droite, le tronc d'un second arbre de petite taille dont les branches et le feuillage se perdent inévitablement dans les couleurs de la végétation suggérée à l'arrière. Parcourant du regard les ombres portées qui campent aux pieds de ces deux feuillus, derrière lesquels nous avons préalablement remarqué la présence majestueuse de grands végétaux, nous sommes conduits jusqu'au bord gauche de la toile, en son axe médian, pour y découvrir la façade d'une maisonnette. Là encore, nous constatons que les couleurs y sont partiellement contaminées par les tonalités de l'entour pictural. Nous percevons aussi le dialogue permanent entre fond et surface, qui instaure des rapports colorés autorisant une assimilation de la pâte de peinture à la couleur intrinsèque du support. Cela facilite le glissement d'une couleur à l'autre, favorisant dès lors l'appréhension de la surface picturale comme surface plane. Un nombre considérable d'œuvres peintes entre 1930 et 1946 relève de ce type de chromatisme qui octroie à la surface peinte une qualité d'irréalité ; qualité par laquelle l'image nous est donnée comme « un tissu uniformément miroitant, fait de couleurs de tons et de saturation très égaux placées côte à côte »<sup>61</sup>. C'est le cas de « La descente au Cannet » de 1943 et du « Jardin de l'artiste »<sup>62</sup> de 1945 qui atteignent un tel degré d'imprécision figurale et de dilution chromatique qu'il nous est presque impossible d'y reconnaître

---

<sup>60</sup> Voir Fiche Bonnard N°44 page 923

<sup>61</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, p 154

<sup>62</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°50 page 932



efficacement les éléments formels. Les touches de couleurs forment des surfaces tachetées, plus ou moins compartimentées, qui fusionnent optiquement et constituent un tissu chromatique dense et sans accroc. C'est aussi ce que nous pourrions dire de « La terrasse ensoleillée »<sup>63</sup> de 1939-45 sur laquelle opère un fourmillement quasi uniforme de tons vibrants et d'éclats bigarrés forçant le regard à y chercher l'indicielle présence d'une figure reconnaissable... Œuvre panoramique, dirons-nous, dont l'épiderme chromatique frémit comme pour annoncer la venue de quelque chose ; quelque chose qui se trouve à l'état « d'apparaître » et que le regardeur ne tarde pas à repérer à droite, à travers la fenêtre : il y découvre la figure d'un personnage vu de profil, assis sur une chaise longue et qui lit. La structure spatiale du paysage est assimilable à un imbroglio de surfaces tachetées sur lesquelles, malgré la rigidité de la composition, « des chapelets de points lumineux s'étirent dans toutes les directions »<sup>64</sup>. L'une des qualités chromatique que Bonnard cherche à mettre en exergue dans cette œuvre, est son pouvoir à créer l'espace et la lumière tout en affirmant son autonomie au sein des hiérarchies de la toile peinte, laquelle continue de référer invariablement au monde visible. Il a conçu un langage pictural sans jamais se passer de la réalité, jouant infiniment des rencontres de la lumière, de la couleur et de l'espace...comme Claude Monet eût pu le faire sur la fin de sa vie, lorsqu'il entreprit de réaliser les monumentales et spectaculaires « Nymphéas »<sup>65</sup> du musée de l'Orangerie, à Paris, entre 1914 et 1926.

Mais de toute évidence, la posture artistique de Pierre Bonnard n'emprunte rien à la stratégie picturale de Claude Monet. Nous l'avons très souvent dit précédemment. Si leurs recherches s'appuient respectivement sur des fondements propres à développer une pensée coloriste, si leurs questionnements se recoupent en de très nombreux points, tels par exemple celui du rôle de la lumière incidente sur les objets, s'ils interrogent tout deux le rapport fond/figure et portent un intérêt majeur à la suggestivité de la touche picturale, les paysages d'eau du maître de Giverny sont singulièrement et puissamment naturalistes alors que la totalité de l'œuvre de Bonnard relève d'une posture qui intègre les données mnémoniques. Quand le premier déclare : « Je ne forme pas d'autre vœu que de me mêler plus intimement à la nature et je ne convoite pas d'autre destin que d'avoir [...] œuvré et vécu en harmonie avec ses lois »<sup>66</sup>, le second écrit : « La fausseté est de découper un morceau de nature et de le copier » car il faut, en quelque sorte « qu'on sente que le peintre était là »<sup>67</sup> et que « Le principal sujet, c'est la surface qui a sa couleur, ses lois par-dessus les objets. »<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°48 page 931

<sup>64</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, p 155

<sup>65</sup> Voir fiche Documents divers N° 43 page 924 et fiche Pierre Bonnard N°22 page 933

<sup>66</sup> Claude Monet, propos de 1909 rapportés par Roger Max, cité in Pierre Georgel, *Les Nymphéas*, Musée de l'Orangerie, Paris, Gallimard/réunion des Musées Nationaux, 2006, n.p.

<sup>67</sup> Pierre Bonnard cité par Antoine Terrasse, « *La couleur agit* », *Bonnard*, Paris, Ed. Gallimard, 1988, p 225

Là où, sans aucun doute, Monet et Bonnard se rejoignent, c'est sur l'intérêt primordial qu'ils accordent aux compénétrations lumière-couleur-espace et à la nécessité de parvenir par les moyens du peintre à mettre en exergue, le processus-même de la vision : dans les œuvres tardives de Monet comme dans la majorité des toiles peintes de Bonnard, « le sujet est tenu comme en réserve d'une énergie lumineuse dont le tableau est le foyer »<sup>69</sup>... Expliquons-nous ! Portons notre attention sur ces toiles immenses qui font dire, à juste titre, à Daniel Deleuze que « Monet a trouvé le côté illimité du tableau, jusqu'alors cadré par différents éléments, à travers lesquels le spectateur pouvait diriger selon les lois de la perspective ou des plans. Là, nous sommes dans un cas d'apesanteur et d'infini. »<sup>70</sup> Lorsqu'on est conduit à expliciter le moment durant lequel notre regard s'est attaché à la scrutation de ces immenses peintures à l'huile réalisées sur des châssis entoilés incurvés, il semble nécessaire de mettre l'accent sur les mouvements visuels qui caractérisent une vision proche d'une vision plus éloignée. Au tout premier abord, et sans que cela ne prenne en compte une distance déterminée entre l'œil et la surface de la toile, on constate que la couleur est partout nourrie, relativement articulée de façon uniforme au point de vue du détail. D'ailleurs, à l'exception de quelques déhiscences de gestes plastiques formant des linéaments de couleur dense, la perception des détails est moindre puisque la surface chromatique est en totalité recouverte d'un ensemble de taches opaques et transparentes, superposées et juxtaposées, qui n'offrent que peu d'informations graphiques. Le champ coloré est peint tout entier et se développe jusqu'aux limites du support, y compris dans les angles, donnant une impression de « all over ».

Si nous nous rapprochons un peu, si nous nous plaçons face à la toile, assez près, l'œil, où qu'il soit dirigé sur la surface, rencontre des taches de couleur trop largement esquissées pour que la vision fovéale puisse, en exerçant son pouvoir de résolution, en distinguer quelques éléments de détail significatifs – ces derniers permettant, dans un laps de temps très court, d'y reconstruire sans effort la figure représentée). Dès lors l'œil semble éprouver le besoin d'opérer un mouvement d'oscillation qui l'amène à scruter méthodiquement l'ensemble du champ visuel, effectuant toute une série de déplacements à la surface de l'œuvre. Dans ce balancement du regard sur toute l'étendue de la peinture, il est conduit à se saisir visuellement du grain, du degré de transparence des tons et de la touche colorée. Il y observe donc la majeure partie des aspects matérialistes de la surface composée d'une stratification de couleur en d'innombrables couches partiellement recouvertes : il s'agit d'un épiderme chromatique constitué de matières opaques, de glacis, de couleurs fluides appliquées sur un fond rémanent. Ce dernier, par endroits transparaît au travers de l'épiderme chromatique, il remonte vers la surface et forme ce que nous avons appelé le « bruit ». Le traitement pictural, à cette distance,

---

<sup>68</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, « note du 12 janvier 1934 » et « note du 2 décembre 1935 » pp 190 et 191.

<sup>69</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 82

<sup>70</sup> Daniel Deleuze, in Pierre Georgel, *Les Nymphéas*, Musée de l'Orangerie, Paris, Gallimard/réunion des Musées Nationaux, 2006, n.p.

n'autorise que très faiblement une perception d'un espace suggéré en profondeur. Toutefois, il ne l'abolit pas complètement. Suite aux déplacements successifs de l'œil sur la surface de la toile, allant d'un point du champ pictural à un autre, on en vient à repérer l'existence de certaines formes colorées qui rappellent quelque peu la silhouette de nénuphars. Nous parvenons alors à reconstruire par l'esprit, à partir des informations visuelles qui émanent de la surface colorée, tout un monde aquatique. Chaque tache de couleur peut s'avérer indicielle d'une figuration. Chaque trace, chaque touche est sujette à une investigation visuelle qui peut, le cas échéant, permettre de déterminer une entité figurative reconnaissable et trouver d'un seul coup son positionnement spatial plausible dans l'espace de représentation picturale... Ainsi, dans l'immanence de l'acte de perception, et à condition que l'effort de scrutation soit suffisant, on en vient à reconstruire tout un milieu aquatique représenté, fait d'ajoncs, de branches de saules pleureurs, d'algues, de reflets de nuage ou de ciel bleu sur la surface de l'eau. Dès cet instant, il semble que l'œuvre puisse commencer à produire cette « dialectique entre l'avant et l'arrière »<sup>71</sup> dont parle Michel Butor sans pour autant y instaurer autre chose qu'une vibration rétinienne, qu'un saisissement des effets colorés, similaires (ou se voulant similaires) à la densité de l'éclat de lumière à la surface de l'eau et sur les plantes aquatiques.

Si, à présent, nous nous éloignons de l'œuvre et que nous instaurons une distance assez importante entre l'œil et la toile, la visée fovéale rend compte de façon plus nette d'un feuilletage de l'espace<sup>72</sup>, d'une stratification du champ coloré et rend possible immédiatement l'idée d'un fond (au sens de sol ferme sous un cours d'eau ou un amas d'eau stagnante). Dans ce même temps, la vision périphérique<sup>73</sup> semble fixer davantage les figures (Nénuphars, branches de saule pleureur, algues...) sur la surface de la toile. Il se produit alors un mouvement anadyomène, une conversion des consciences qui induit plus clairement la localisation géographique (voir topographique) des éléments figurés dans le tableau : la surface de l'eau apparaît à la verticale sur le mur d'accrochage et les silhouettes d'arbres s'immergent progressivement dans le fond. Il y a là un « renversement multiple » de la vision, favorisé par les imposantes dimensions de l'œuvre ainsi que par le traitement coloré et la sensation rétinienne qu'il produit. Cela implique un va-et-vient du regard qui s'arrête à la surface, la traverse,

---

<sup>71</sup> Michel Butor, Michel Sicard, *Quelques problèmes de l'art contemporain, à partir des travaux de Maccheroni*, Paris, Bourgeois, 1979, p 31

<sup>72</sup> Remarque : nous empruntons un tel vocabulaire encore une fois à Michel Butor qui, évoquant les paysages d'eau de Claude Monet parle « d'espaces feuilletés ». In Michel Butor, Michel Sicard, *Quelques problèmes de l'art contemporain, à partir des travaux de Maccheroni*, Paris, Bourgeois, 1979, p 112

<sup>73</sup> Remarque : Nous référons cette terminologie aux définitions qu'en donne entre autres, Michel Millodot, *Dictionnaire de la science de la vision*. Terminologie franco-anglaise, collaboration de Raymon Crouzy, Bures-sur-Yvette, Institut et Centre d'optométrie, 1980, p. 308 : La vision périphérique est « la Vision résultant de la stimulation de la rétine hors de la fovéa. »

la pénètre jusqu'au fond pour ensuite retrouver le reflet des végétaux sur l'eau.

Le fond apparaît, dès lors comme une réminiscence colorée induisant un phénomène d'épiphanie figurale. Ici, comme chez Bonnard, l'entour n'est pas seulement optique mais sensitif en ce que l'épiderme chromatique vibre dans un infra-mince de lumière et de couleur, laissant s'ouvrir des profondeurs pour lesquelles l'œil se fait conscience des états de fonds pierreux, d'onde lumineuse, d'affleurement de surface et de reflet de ciel... Un milieu où, par la sensation perçue, le regardeur embrasse à la fois le visible et l'invisible, où l'œil prend en compte « l'in-vu »...C'est pourquoi finalement, pour l'un comme pour l'autre, le principal acteur de la scène peinte, c'est la lumière qui à la fois irradie et désagrège toutes choses. On pourrait presque dire au sujet des Nymphéas de Monet que « toutes les choses présentes dans les peintures ne sont qu'incidemment le sujet des peintures. Ce qu'elles montrent vraiment, c'est voir, le processus lui-même de la vision. »<sup>74</sup> C'est en cela, de notre point de vue, que les postures artistiques de Bonnard et de Monet convergent. Nous retrouvons, chez l'un comme chez l'autre, ce même désir de mettre du jeu dans le regard et d'impliquer, par les modalités chromatiques et lumineuses, les mêmes enjeux épiphaniques et les mêmes possibilités d'induire, chez le regardeur le doute et l'hésitation quant à ce qui lui est donné de voir.

Nous achèverons notre réflexion actuelle en revenant quelques instants sur la toile de grand format de Pierre Bonnard : « La terrasse ensoleillée » de 1939-1945. Nous remarquons qu'à l'inverse des paysages d'eau de Monet, cette toile ne relève aucunement d'une structure spatiale all over. Au contraire, l'agencement des couleurs est tributaire d'une composition des plus rigides scindant l'espace pictural en trois zones bien définies. Sur la gauche, un pilier de briquettes rouges délimite une portion de paysage dans laquelle nous pouvons observer une végétation dense – peut-être un rosier grimpant ou des arbustes domestiques – qui occulte totalement les lointains. A droite, un grand mur de briques couvre plus du tiers de l'image mais le peintre y a aménagé une fenêtre qui le troue et laisse voir, entre autres, l'intérieur du bâtiment. Cette ouverture constitue un motif des plus efficaces pour faire valoir au sein de cette peinture le principe « du tableau dans le tableau », induisant une frontalité patente de la scène représentée sans pour autant nier totalement la profondeur de champ... Encore une fois, par des moyens qui imputent autant à l'art de composer qu'à celui de la couleur, Bonnard met du jeu dans le regard du spectateur. Celui-ci est amené d'une part, à appréhender visuellement une surface plane qu'une série de parois verticales et frontales met en exergue et d'autre part, à reconstruire mentalement une espace profond par l'entremise d'un dispositif scopique élaboré : il joue des éléments architecturaux pour rendre prégnant le tissu des distances spatiales et emploie la perspective artificielle pour induire l'idée de la profondeur de champ, notamment en ce qui concerne la

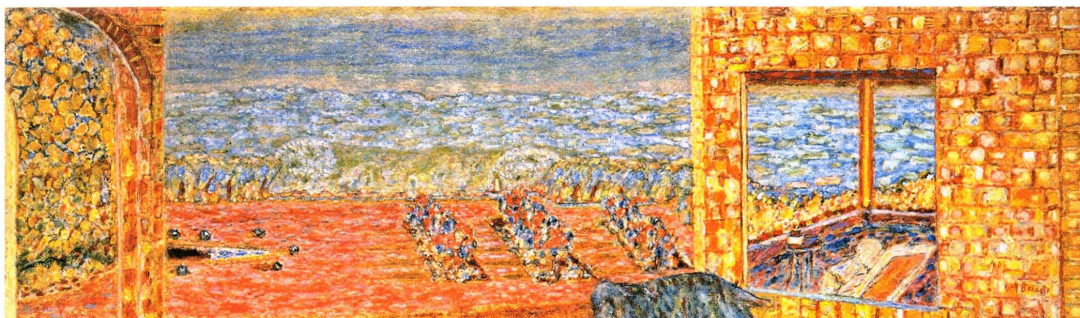
---

<sup>74</sup> David Sylvester, « *Au sujet de la critique moderne, 1948-66* », Londres, Chatto & Windus. Article paru dans le *Sunday Time Colour Magazine*, le 6 février 1966. Cité par Jacqueline Munck, « *Le chat a bu tout le lait ! Le présent continu de Bonnard* », in *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Cat. Expo. Musée de Lodève, Paris, Somogy éditions, 2009, p 49

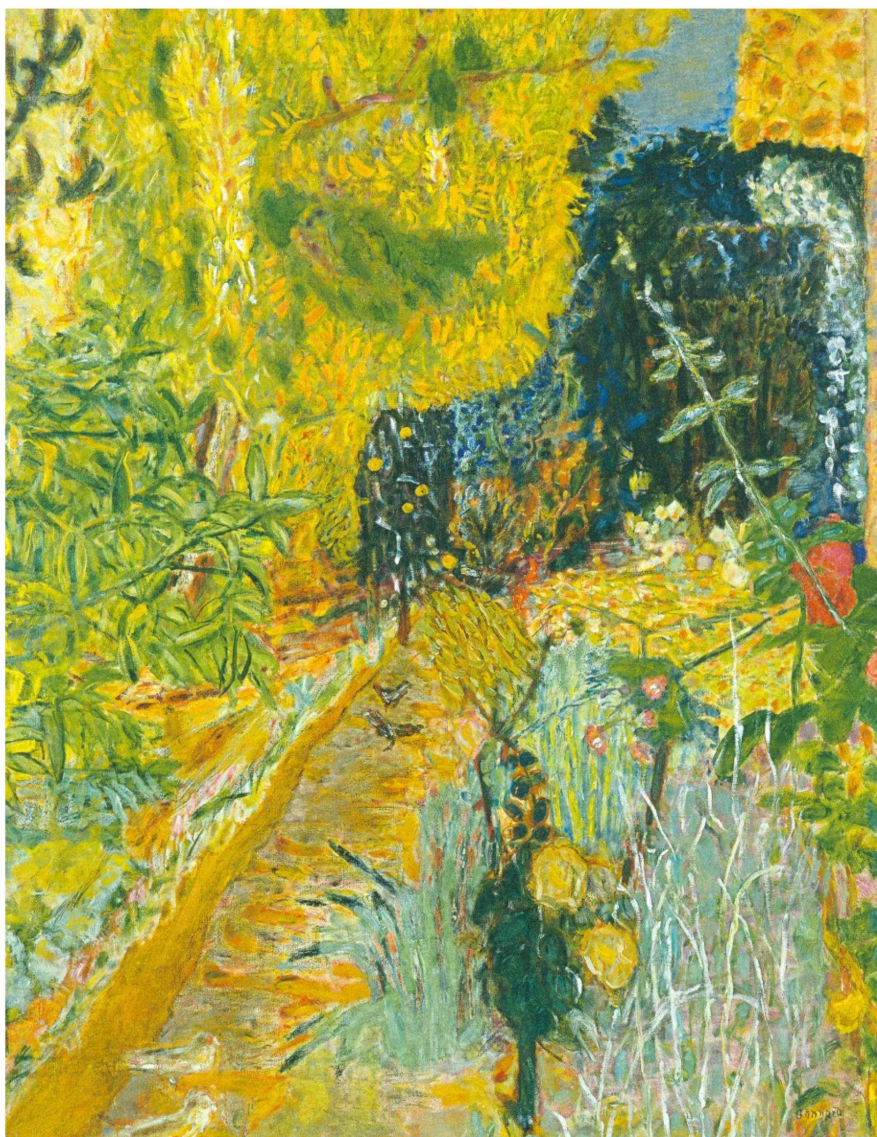


suggestion de l'espace intérieur visible au travers de la fenêtre à droite. Il joue sur le caché/montré en disposant judicieusement des éléments structurels (mur, trumeau, pilier) permettant d'occulter partiellement les arrière-plans. Ainsi sommes-nous conduits à appréhender visuellement un espace qui semble se déployer à l'infini vers la ligne d'horizon que forme le ciel avec la mer figurée au loin. Cette limite, d'ailleurs, n'est pas seulement visible dans la partie centrale de l'image mais elle se continue au travers des successives baies vitrées qu'on aperçoit sur le mur de droite. La partie centrale de l'œuvre est composée d'une terrasse d'agrément surplombant l'étendue maritime ; terrasse sur laquelle on distingue une roseraie et quelques plantations florales. Toute cette surface est structurée selon trois plages colorées horizontales, relativement égales, auxquelles le peintre adjoint un avant-plan légèrement oblique. Si la distribution des plans en trois bandes linéaires parallèles et le traitement chromatique influent sur une perception frontale de l'ensemble, celle-ci est toutefois efficacement contrecarrée par la disposition en obliques des plans de rosiers, par le jeu scopique qu'impulsent les fenêtres et les éléments occultant mais aussi, et surtout, par cette suggestion perspective qui laisse voir tout un réseau de fuyantes favorisant la perception tridimensionnelle de l'espace. Ici, comme d'ailleurs dans un très grand nombre d'œuvres depuis les années 1910, Bonnard joue sur les dualités intérieur/extérieur, proche/lointain, espace/plan, profondeur/surface, couleur chaude/couleur froide sans ne jamais faire usage de système de valeur et de clair-obscur. Le traitement chromatique tend considérablement à amoindrir, à fondre dans l'entour pictural la figure représentée, faisant ainsi l'exact contraire du « Nu à contre-jour » de 1908, lequel rendait visible sur la surface peinte, une figure monumentale qu'une lumière étale modulait solidement, l'embrassant sans ne jamais la dissoudre. A partir des années 1930, les figures auront souvent tendance à se diluer dans l'épiderme pictural, à s'estomper dans les fonds colorés, à se dissoudre ou s'amalgamer aux multiples touches de couleur couvrant toute la surface de la toile. Bonnard, alors, aura recouru au motif de la fenêtre et de la porte fenêtre pour stabiliser cette membrane frémissante de tons saturés. Il soignera particulièrement ses compositions et fera souvent appel à des motifs architecturaux favorisant un ordonnancement de la surface en un jeu de lignes orthogonales, scindant l'espace en diverses zones distinctes que le travail de la couleur visera au contraire à concilier, à réunir. C'est précisément sur cela que nous allons nous pencher à présent. Nous allons nous intéresser plus particulièrement aux éléments structurels que sont les miroirs, les baies vitrées, les portes et les portes-fenêtres mais aussi les pans de murs occultant les arrière-plans, non pour mettre en avant leur rôle structurant au sein de la composition mais davantage pour cerner la façon avec laquelle Bonnard les peint et y fait jouer la couleur.

## Fiche Pierre BONNARD N°48



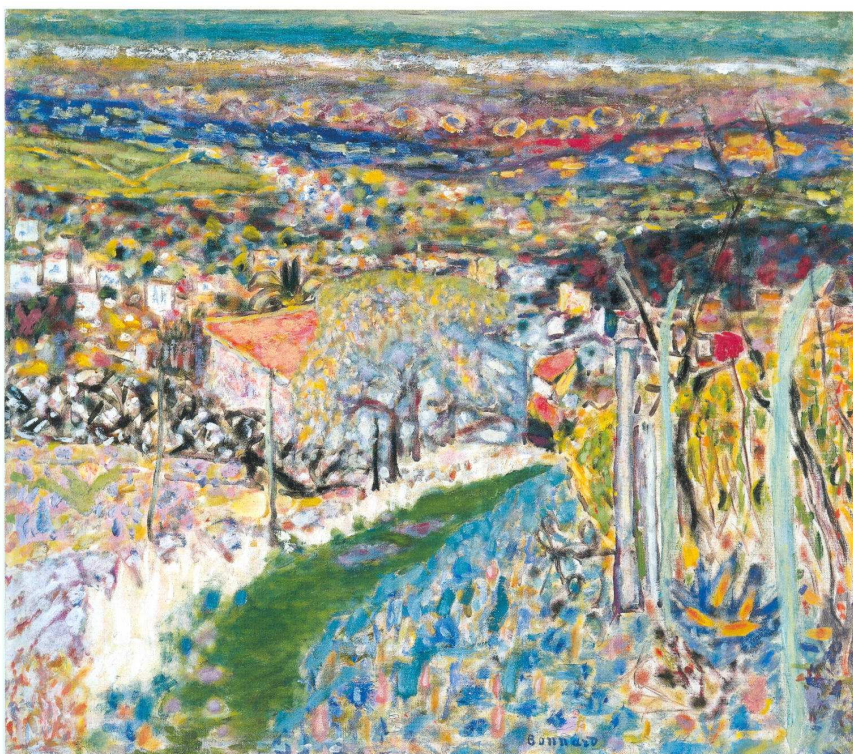
La terrasse ensoleillée. 1939-1945. Huile sur toile. 71x236 cm. Collection particulière. Dauberville cat.1690



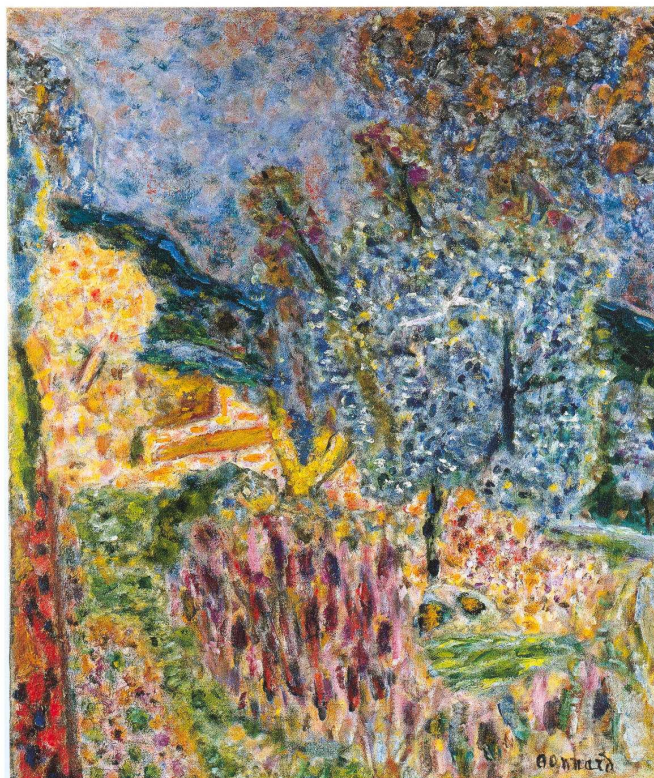
Le jardin. 1936-38. Huile sur toile. 127x100cm.  
Musée d'Art Moderne de Paris.  
Dauberville cat.1556



## Fiche Pierre Bonnard N°50



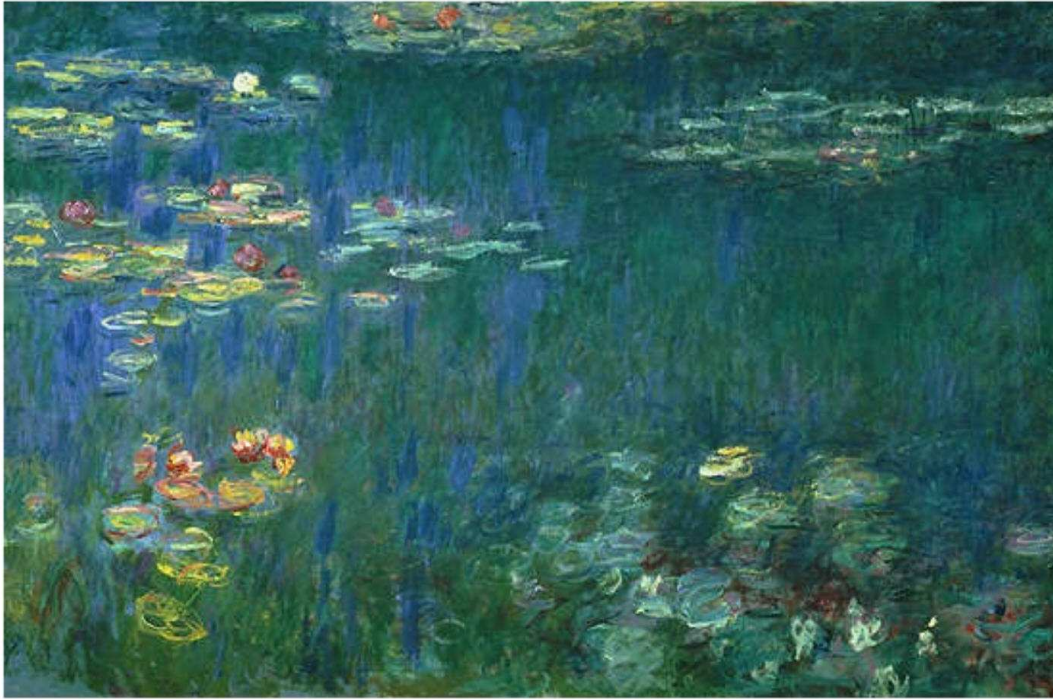
La descente au Cannet. Vers 1943. Huile sur toile. 63x72 cm .  
Métropolitan Of Modern Art. New York. Dauberville cat.1627



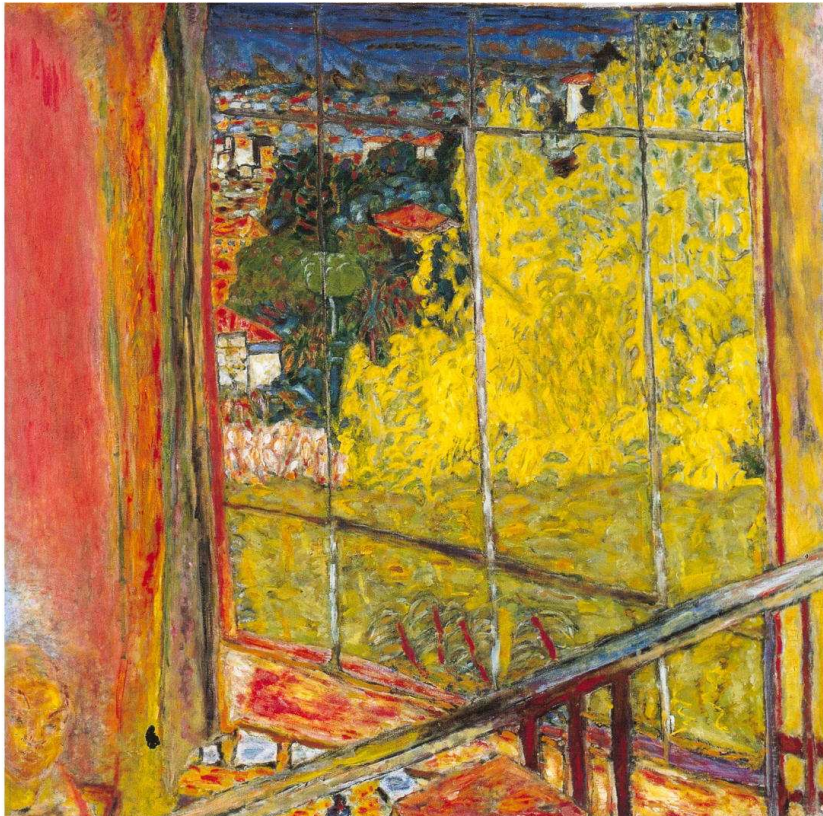
Le jardin de l'artiste au Cannet. 1945. Huile sur toile. 63,5x53 cm.  
Collection Charles Terrasse, Paris. Dauberville cat.1649



## Fiche Pierre Bonnard N°22



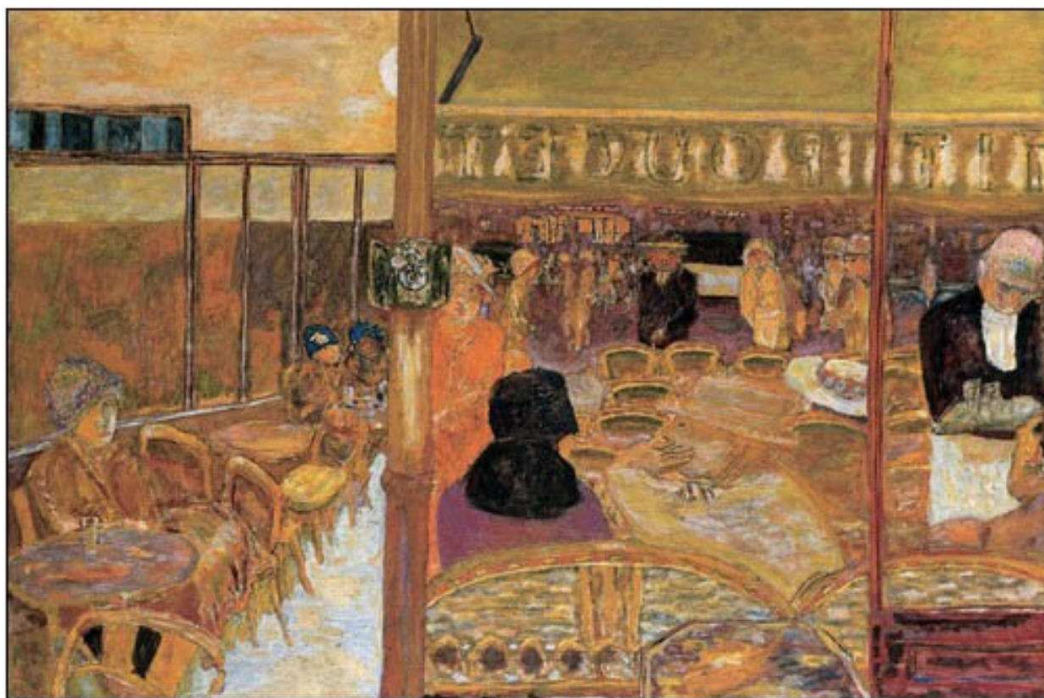
Claude MONET: Les nymphéas , Reflets verts. (détail). 1919-1926. Huile sur toile. 200x850 cm. Musée de l'orangerie. Paris.



Pierre BONNARD: L'atelier au mimosa. 1936-39. Huile sur toile. 125x125 cm. Coll. Charles Terrasse. Dauberville cat. 1677.



## Fiche Pierre Bonnard N°46



Le café "Au petit poucet", place Clichy, le soir. 1928. Huile sur toile. 134x204 cm  
Centre Georges Pompidou, MNAM. Paris. en dépôt au musée des Beaux Arts. Besançon.  
Dauberville cat.1399



La place de clichy, 1912. Huile sur toile. 139x205 cm.  
Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon. Dauberville cat.690



## Fiche Pierre Bonnard N°52



Le printemps ou Premiers jours de printemps au village. 1912. Huile sur toile. 365x347cm.  
Musée des Beaux Arts Pouchkine, Moscou. Dauberville cat.718



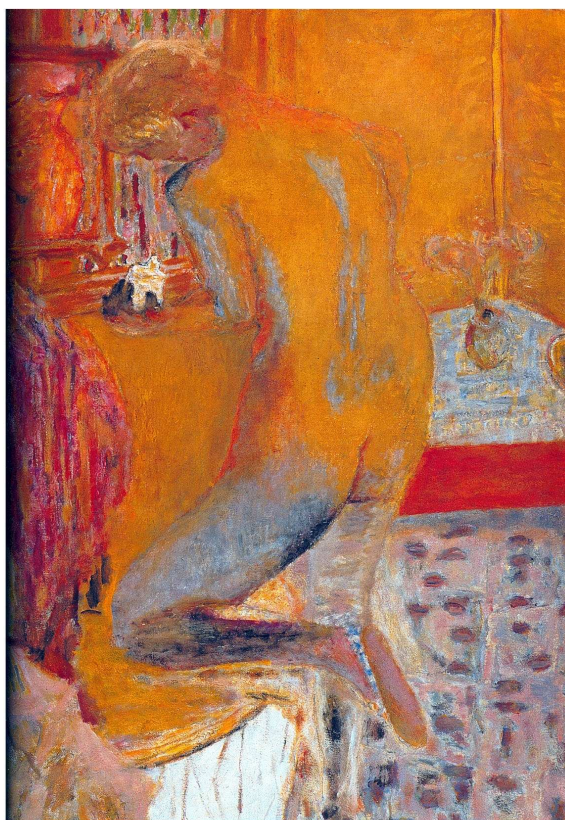
La fenêtre ouverte. 1941-44. Peinture à l'oeuf et gouache sur papier marouflé sur toile. 50,5x65 cm.  
Coll. Winter, Paris. Dauberville cat.1586



## Fiche Pierre Bonnard N°35



La porte fenêtre ou Matinée au Cannet. Vers 1932. Huile sur toile. 86x112 cm.  
Coll. privée. Dauberville cat. 1499



Femme à sa toilette, harmonie jaune. vers 1930.  
Huile sur toile. 106x72 cm. Coll. part. Paris.  
Dauberville cat. 1460.

### 3.3.5- Fenêtre, porte-fenêtre et miroir: quand la couleur unit le proche au lointain, lie l'intérieur et l'extérieur, amalgame la surface et la profondeur...

« [...] La vision est satisfaite par la simplicité et l'ordre. La simplicité et l'ordre sont produits par les divisions de surfaces lisibles, les groupements de couleurs sympathiques, »<sup>75</sup> écrit Bonnard, dans son agenda, en date du 16 février 1932. L'utilisation des fenêtres, des portes-fenêtres et des miroirs en tant qu'éléments structurant la composition trouve évidemment sa légitimité dans cette nécessité d'ordonner de façon claire et lisible la surface de la toile. Nous avons largement insisté sur le rôle d'ordonnancement de ce type de motifs figuratifs dans un chapitre précédent<sup>76</sup>. Cependant, si « la simplicité et l'ordre » sont effectivement produits par leur judicieuse présence dans la composition picturale, il n'en demeure pas moins évident, aussi, que ces éléments compositionnels permettent de jouer sur les rapports de tons, autorisant des « groupements de couleurs sympathiques » qui participent de la visibilité et de la stabilité de l'image... Mais nous disons, ici, « stabilité de l'image » et non stabilisation de la vision car, nous le verrons, ces motifs favorisent amplement un travail de la couleur qui tend à mettre du jeu dans le regard du spectateur, lequel est conduit à appréhender simultanément une composition rigoureuse induisant des plans en profondeur et un champ chromatique déployé pour l'essentiel sur la surface plane du tableau. Autrement dit, Bonnard fait usage de tels éléments structurels pour solliciter chez le regardeur le dynamisme de la perception : il introduit dans ses œuvres une fenêtre (ou autres) pour induire l'idée de lointain et celle d'arrière-plan mais il effectue un travail chromatique qui tend, à l'inverse, à annihiler ou à amoindrir considérablement tout effet de profondeur de champ dans la toile. Bref, faire intervenir au sein de la composition de tels motifs architecturaux (la fenêtre ou la baie vitrée) favorise le dialogue permanent entre l'avant et l'arrière, le devant et le derrière, le proche et le lointain. Paradoxalement, cela favorise aussi un traitement chromatique par zones déterminées qui peut impliquer les qualités de surface planes de l'œuvre et contredire toutes velléités de profondeur illusionniste. C'est ce que fait Bonnard qui octroie à sa toile un traitement coloré des plus singuliers par lequel il tend à remettre en cause la suggestion de l'espace tridimensionnel et cherche à faire tenir tout le poids de l'image sur la surface-même du tableau. L'œuvre, dès-lors, se donne tout autant en sa qualité de représentation d'un espace suggéré en profondeur qu'en tant que surface plane chromatique. Par là-même elle nourrit dans le regard du spectateur une ambiguïté visuelle par laquelle « la surface de la toile s'organise selon les lois de la peinture mais ne renie rien à l'obéissance

---

<sup>75</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, « note du 16 février 1932 » pp 186.

<sup>76</sup> Voir chapitre « *La composition et l'organisation spatiale dans l'œuvre de Pierre Bonnard* », pages 577 à 583 du livre 2.



à la réalité visible. »<sup>77</sup> En fin de compte, pourrait-on dire avec Jean Clair, la mise en œuvre de tels éléments de structure associée à un traitement chromatique des plus particuliers engendre une vision de « la peinture qui déploie les apparences au lieu de les laisser fuir dans l'espace, qui les ouvre et qui les aplatit comme un corps »<sup>78</sup>.

Nous débuterons donc notre réflexion sur l'emploi des fenêtres dans la stratégie chromatique de Bonnard, en remarquant que rares sont les toiles dans lesquelles la vitre joue un rôle de surface réfléchissante. Bonnard ne fait qu'exceptionnellement apparaître sur les baies vitrées qui composent ses espaces picturaux des reflets lumineux. Les effets de vitre renvoyant l'image d'objets, de figures ou de lumières réfléchies sont suffisamment exceptionnels dans son œuvre pour qu'on ne les considère pas comme relevant d'un dispositif scopique récurrent. La fenêtre est avant tout une ouverture, un lien entre le dedans et le dehors... en somme, entre deux espaces contigus mais fortement distincts dans la vision. C'est essentiellement aux miroirs que Bonnard octroiera ce rôle de réflexion lumineuse. Nous ne connaissons que très peu d'œuvres qui mettent en exergue la réflexivité des vitres au sein des espaces chromatiques représentés. Parmi celles-ci nous nommerons la « Salle à manger, Vernon »<sup>79</sup> de 1925-27 dans laquelle on peut apercevoir le visage du peintre se reflétant partiellement sur l'un des carreaux de la porte-fenêtre. De même, pouvons-nous considérer que les effets d'irisation de blancs sur les vitres du battant de porte de la « Salle à manger à la campagne »<sup>80</sup> de 1913, trahissent l'éclat du jour qui perce les baies entrouvertes ; ou encore peut-on observer les reflets du paysage dans les carreaux du ventail vitré de la porte-fenêtre donnant sur le balcon dans « L'intérieur blanc (Le Cannel) » de 1932 ou dans « Le petit déjeuner, radiateur (Le Cannel) » de 1930 et l'image reflétée des murs ou du mobilier intérieur sur les carreaux de la baie entrouverte de « La fenêtre ouverte »<sup>81</sup> de 1941-1944. Mais cet usage du reflet sur la vitre est incontestablement peu présent dans l'œuvre peinte de Bonnard. La fenêtre est un élément structurel qui participe du dispositif scopique non pour ses qualités de surface réfléchissante mais pour sa transparence qui en fait, en quelque sorte, un milieu pénétrable visuellement ; milieu diaphane, donc, où l'œil peut se fixer tout à la fois sur l'information chromatique qui constitue le paysage transparaissant au travers de la vitre et sur le plan supposé de la paroi de verre située en principe à même distance que le mur...

Bref, retenons seulement que, tout au long de sa carrière, le peintre fait très exceptionnellement usage des qualités de réflexion des vitres ou de leur capacité à rendre compte d'un reflet de lumière... Cette qualité de surface

---

<sup>77</sup> Jean Clair, Op cit, p 35

<sup>78</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, paris, centre Pompidou, 1984, p 27

<sup>79</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 33 page 951

<sup>80</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 33 page 951

<sup>81</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 55, 35, 37 et 52 pages 907, 935, 936 et 952

réfléchissante, cette modalité de réflexion lumineuse, Bonnard l'octroie presque exclusivement au miroir<sup>82</sup>. La fenêtre est avant tout une ouverture, un milieu parfaitement translucide qui ouvre sur un arrière-plan et favorise un dialogue permanent entre proche et lointain, intérieur et extérieur, arrière-plan et premier plan. D'ailleurs, à ce sujet, il nous faut préciser que nous nous inscrivons en faux quant à l'analyse que Timothy Hyman fait de « La place de Clichy »<sup>83</sup> de 1912. En effet, le critique anglais considère que l'œuvre représente le reflet d'une scène de rue visible sur la devanture vitrée d'une brasserie, place de Clichy. Nous citons : « Assis à une table de café, il [le peintre] tourne le dos à la rue qu'il ne voit qu'en reflet étale sur une vitre. Le store aux lettres inversées devient une bordure décorative, la foule animée une frise. Les personnages sont vus en contre-jour, les deux serveurs, les plus sombres de tous, dans l'ombre du store, et les immeubles ombragés plus loin tissés comme une tapisserie ; seule la rue est dans la lumière. L'unique voiture, jaune, associée au style des chapeaux, rattache l'image à cette nouvelle époque. »<sup>84</sup> Notre avis est que Timothy Hyman se trompe lorsqu'il pense que Bonnard tourne le dos à la rue et qu'il observe la scène dans le reflet sur la vitrine. Si tel était le cas, les mots « SOUPERS & BRASSERI ... » inscrits sur le store (côté rue) et transparaissant au revers du bandeau de tissu grâce à l'effet d'éclairage intense du soleil, devraient apparaître alors sur la surface réfléchissante de la baie vitrée dans le sens de lecture habituel, c'est-à-dire de gauche à droite. Or ce n'est pas ce que nous constatons : les graphies sont à l'envers, et les mots sont inscrits de façon inversée, de droite à gauche... Par conséquent nous ne pouvons pas considérer qu'il s'agit là de la représentation picturale d'une scène d'extérieur se reflétant sur une vitre de brasserie. Nous ne pouvons pas admettre que la scène représentée dans cette peinture est un reflet d'une terrasse de café visible sur une baie vitrée ; reflet que le peintre aurait observé directement, en tournant le dos à l'effervescence de la place de Clichy. Si cela avait été le cas, répétons le, nous serions en mesure de lire normalement les mots imprimés sur le bandeau du store... Tentons d'explicitier davantage notre point de vue. Puisque la raison d'être de ce type d'information écrite sur les devantures ou les stores de bar est d'informer le passant des fonctions et du nom de l'établissement, il nous semble évident que les lettres sérigraphiées sur cette partie du store de restaurant sont imprimées du côté de la rue et non du côté de la terrasse à laquelle cette structure de toile est sensée apporter de l'ombre. Ainsi, peut-on penser que les mots apparaissant sur le store sont bien imprimés sur le devant du bandeau, non sur le revers. Par conséquent, s'ils sont reflétés sur la vitre, c'est qu'obligatoirement ils transparaissent au travers de l'épaisseur de toile formant le bandeau publicitaire de l'auvent. Mais dans ce cas, les lettres visibles, en transparence, sur le revers du tissu nous apparaîtraient à

---

<sup>82</sup> Remarque : Nous précisons cependant que parfois, certains objets autres que les glaces et les miroirs peuvent générer des reflets. C'est le cas par exemple du corps de la lampe à suspension qui occupe une partie importante de la toile de 1899 intitulée « La lampe ». Voir Fiche Pierre Bonnard N°40 page 891

<sup>83</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°46 page 934

<sup>84</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, pp 88-89

l'envers (de droite à gauche) si tant est que nous les observions directement d'un point de vue qui serait celui d'un observateur placé du côté de la vitrine. Si à l'inverse, nous regardons ces lettres inversées dans le reflet de la vitre, elles vont forcément nous apparaître dans le vrai sens de lecture (de gauche à droite) étant donné que l'effet miroir de la paroi réfléchissante restitue l'image à l'envers. Puisque les écritures sont a priori inversées avant de se « projeter » sur la vitrine et que l'effet de réflexion implique qu'elles soient forcément restituées à l'envers, nous devons retrouver, sur le reflet de la baie vitrée, des mots apparaissant dans leur véritable sens de lecture... Ce n'est pas le cas ! Nous en concluons que la scène que peint Bonnard n'est pas la représentation du reflet dans la vitre d'une terrasse de café parisien mais bien davantage une vue directe de la terrasse donnant sur la place de Clichy ; scène que le peintre a observée, soit assis à l'ombre du store et tournant le dos à la vitrine, soit de l'intérieur de la brasserie. Dans ce deuxième cas, la baie vitrée retrouve le rôle que l'artiste lui a toujours alloué : celui d'un milieu transparent faisant le lien entre proche et lointain, intérieur et extérieur, arrière-plan et premier plan.

Cette analyse en appelle une autre qui lui est relativement proche : celle du « *Café Au petit poucet, place de Clichy, le soir* »<sup>85</sup>, peint par Bonnard en 1928. A l'instar de Sarah Whitfield, nous repérons dans cette œuvre la figure hors-cadre de l'homme assis et vu de dos dans l'angle droit inférieur du tableau. Nous y constatons aussi le phénomène d'épiphanie figurale par lequel, dans le tiers central de l'image, nous apparaît après-coup le profil d'un personnage coiffé d'un chapeau qui porte sa main gauche sur sa joue. Cette soudaine apparition est orchestrée de façon magistrale par un ordonnancement des surfaces peintes extrêmement fouillé, un graphisme incisif qui vient souligner ponctuellement la figure et la main du personnage et par un traitement chromatique qui se joue d'une gamme de tons analogues brossés et fondus les uns aux autres. La structure orthogonale très marquée et le contraste très prononcé entre la verticalité des huisseries et les motifs aux formes courbes (sièges, figures de personnage, chapeaux...) occupant l'espace de la brasserie, imposent un rythme « staccato » au regard. Celui-ci parcourt par saccades toute l'étendue de la surface du tableau. Il se fixe par à-coup sur un détail précis de l'image, découvrant simultanément ses différents aspects chromatiques ou matiéristes mais aussi ce qui y est représenté en termes de figure. Il y a là une imbrication de plans frontaux se succédant dans la profondeur de champ selon les principes de la profusion et de l'occultation figurale qui impose au regard une temporalité des perceptions : l'entière compréhension de la scène figurée et notre vision de l'espace pictural sont tributaires de la durée de scrutation de l'image peinte... Il y a « du temps à l'œuvre dans l'œuvre elle-même »<sup>86</sup>, pourrait-on dire avec Jacqueline Munck, du temps dont nous prenons conscience progressivement au fur et à mesure que notre regard oscille entre l'observation ténue de la réalité représentée et l'appréhension visuelle de la

---

<sup>85</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°46 page 934

<sup>86</sup> Jacqueline Munck, « *Le chat a bu tout le lait ! Le présent continu de Bonnard* », in *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Cat. Expo. Musée de Lodève, Paris, Somogy éditions, 2009, p 49

surface chromatique. Comme le suggère la commissaire d'exposition, la peinture de Bonnard peut être appréhendée « tantôt du point de vue unique de sa morphologie [...] accentuant notre effort d'analyse vers le dialogue formel [...] tantôt en scrutant les indices [...] porteurs d'un surcroît de sens excédant les apparences [...] pour ouvrir à une approche phénoménologique. »<sup>87</sup>

Mais plus encore, dans cette toile, devons-nous souligner la complexité de la composition qui intègre, sur le même plan de représentation, l'espace réel et l'espace reflété dans un miroir. En effet, Bonnard compose sa toile peinte en divisant la surface en deux parties distinctes : sur un peu plus du tiers gauche de l'image, un espace intérieur est figuré en perspective et sur la partie droite, occupant les deux autres tiers du tableau, la terrasse extérieure s'étend jusqu'à la rue. Bonnard scinde en deux le tableau par une colonne en fonte munie d'un allume-cigare située à l'avant-plan. À gauche nous apercevons un espace illusionniste laissant entrevoir une profondeur de champ très prononcée. Sur la partie droite, la terrasse du café est représentée en une succession de plans plus ou moins frontaux imbriqués les uns dans les autres. L'harmonie colorée de l'ensemble est constituée des accords violet-vert-orangé « sympathiques »<sup>88</sup> qui, selon André Lhote constituent « le triangle chromatique »<sup>89</sup>, à partir duquel le coloriste français traduit l'éblouissement lumineux perçu originellement face au réel ; traduction chromatique qui donne à la surface peinte une uniformité telle que ne s'y distingue aucun « trou, aucun accroc [lui octroyant] une égalité telle que le champ du tableau apparait sans centre privilégié et comme afocal. Il faut alors, à chacun des points de cette surface, conférer une intensité colorée égale, quel que soit le ton utilisé pour indiquer le lieu et quel que soit la valeur qui indique l'éloignement relatif de ce lieu. »<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Ibidem

<sup>88</sup> Remarque : nous faisons allusion ici à la « note du 16 février 1932 » de Bonnard que nous avons rapportée précédemment : « La vision est satisfaite par la simplicité et l'ordre. La simplicité et l'ordre sont produits par les divisions de surfaces lisibles, les groupements de couleurs sympathiques, etc. » in « *Notes de Bonnard* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp 186.

<sup>89</sup> André Lhote, *Traité du paysage*, Paris, Floury, 1948, pp 51-53. Repris par Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 29. Mais aussi Jean Clair, « *Dispositifs chromatiques* », *Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel [1975], Ed. Hazan, 2006, p 56

Remarque : L'académicien reprend les propos du critique d'art André Lhote, explicitant le fait que Bonnard utilise souvent pour la conception de ses surfaces picturales le « triangle chromatique » Violet-vert-orange. Celui-ci est donc composé des trois couleurs secondaires par lesquelles l'artiste cherche à traduire l'incidence lumineuse qui module le monde visible et baigne les objets de la réalité. Cette harmonie repose sur une dominante d'orangé fréquemment appuyée par des accents de blanc et de noir. Ce n'est pas du tout, précise-t-il, la gamme qu'emploie habituellement Vincent van Gogh qui adopte de ce point de vue une posture inverse. Nous citons : « Celui-ci met en œuvre le triangle chromatique rouge-jaune-bleu, reposant sur le ton froid pour essayer de sortir de l'obscurité pour vouloir voir ce soleil plus fort ».

<sup>90</sup> Jean Clair, Ibid.



Mais au-delà de cette gamme harmonique reposant sur les tons orangés et de cette composition très rigoureuse, nous devons nous attarder plus encore sur le dispositif scopique que le peintre met en œuvre avec ingéniosité. En effet, pareillement à « La place de Clichy » de 1912, nous retrouvons dans cette toile la même façon de générer une confusion quant à la détermination visuelle des espaces suggérés. Cela ne nous surprend pas dans la mesure où « Le café Au petit Poucet, place de Clichy, le soir »<sup>91</sup> fut commandée par le même client, l'éditeur Georges Besson, pour servir de pendant à la précédente et orner les murs de son appartement, quai de Grenelle. Cependant, si dans la toile peinte en 1912, nous n'adhérons pas à l'hypothèse de Timothy Hyman qui y voit la représentation picturale d'une scène de rue réfléchie sur la baie vitrée du café, nous nous accordons à penser, comme beaucoup d'autres, qu'il y a bien dans cette seconde œuvre datant de 1928, une portion de l'image qui constitue le reflet d'une scène aperçue à la surface d'un miroir : Bonnard représente simultanément dans son tableau un espace reflété et une scène effectivement perçue en visée directe. Mais cependant, notre compréhension de la scène figurée diffère encore radicalement de celle qu'en donne Timothy Hyman. Pour celui-ci, Bonnard réitère dans cette œuvre le même stratagème scopique que dans « La place de Clichy » de 1912. Il écrit : « Il [le peintre] reprend ici le thème du miroir où se reflète la terrasse du café, un autre store à lettres inversées, et la rue [...]. Cette fois le mur reflété est juxtaposé avec une remarquable invention à une partie gauche où se déploie l'espace « réel » du café. »<sup>92</sup> Notre avis est que, là encore, le critique d'art anglais fait une erreur ; et cette erreur est par ailleurs relevée incidemment par Yve-Alain Bois : « Tout le monde s'accorde à voir les deux tiers droits du tableau montrant la terrasse du café et les passants dans la rue comme le reflet dans un miroir dont le cadre serait dissimulé par la colonne à gauche de laquelle on voit les femmes assises à des tables à l'intérieur du café. Cette lecture se fonde sur l'inversion de l'inscription (le nom du café) sur l'auvent de la terrasse. Or, le plus souvent, une telle inscription, qui a fonction d'enseigne, est visible de la rue à l'endroit (et à l'envers de la terrasse). Si tel était le cas pour l'auvent du *Petit Poucet*, une représentation réaliste de la scène aurait exigé que l'inscription inversée reflétée dans un miroir soit remise à l'endroit »<sup>93</sup>. De notre point de vue, nous pensons que Bonnard traite l'espace pictural en impliquant dans la scène dépeinte trois visées perceptives différentes qui opèrent simultanément d'un même point de vue situé à l'intérieur du café. La première correspond à la partie droite de l'image que délimitent les huisseries de bois rouges. A cet endroit de l'œuvre, le regard est amené à considérer que la portion de terrasse extérieure où se trouve le serveur ainsi que la rue visible juste derrière lui est vue à travers une baie vitrée transparente. Nous retrouvons ici la façon récurrente avec laquelle Bonnard

---

<sup>91</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°46 page 934

<sup>92</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, pp 89-90

<sup>93</sup> Voir Yve-Alain Bois, « *La passivité de Bonnard* », *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Cat. Rétrospective, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris musées/Ludion, 2006, en annotation N°24, p 59

utilise habituellement la fenêtre (ou son équivalent) pour jouer sur des rapports extérieur/intérieur, proche/lointain, avant-plan/arrière plan... S'inscrivant dans la continuité de l'image et l'homogénéité de l'espace représenté sur la droite, la partie centrale de l'œuvre rend visible à l'avant-plan, le dos des dossiers de fauteuils habituellement appuyés à la paroi de verre formant la vitrine. Cela laisse à penser que le ventail coulissant de la baie vitrée, au premier plan, a été rabattu sur celui de droite, laissant alors le champ visuel libre de tout obstacle. Ainsi l'œil, dans cette partie centrale de l'image est-il amené à sonder les distances spatiales entre le devant et l'arrière sans traverser la moindre paroi de verre. Sur la partie gauche, par contre, nous observons un espace tridimensionnel parfaitement différent de celui décrit précédemment : il ne s'inscrit absolument pas dans sa continuité et nous remarquons très facilement qu'il y a une véritable rupture entre l'espace figuré sur le tiers gauche du tableau et celui représentant la terrasse extérieure sur les deux tiers droits. Bonnard figure un miroir dont le reflet n'est autre que la vue de l'intérieur du café. Il joue sur le rôle déstabilisateur de la surface réfléchissante qui ne renvoie, en fin de compte, qu'un reflet de l'espace intérieur suggéré en profondeur... Faisant cela, il génère le doute dans l'esprit de l'observateur qui hésite et ne parvient pas aisément à cerner ce qui est vu en « vision directe », ce qui est vu « à travers » la vitre ou ce qui n'est encore qu'un reflet. Les divers commentaires contradictoires qui ont pu être entendus ces dernières années parmi les plus éminents spécialistes de l'œuvre de Bonnard et dont nous nous sommes quelque peu fait l'écho, montrent combien cette approche de l'espace chromatique et de son dispositif scopique ambigu s'avère extrêmement efficace.

Il y a encore une autre raison pour laquelle Bonnard utilise dans ses compositions picturales des fenêtres et des portes-fenêtres : elles servent à la modulation de tons saturés par lesquels sont unis arrière-plans et premiers plans, favorisant ainsi l'aplatissement de l'espace suggéré en profondeur. C'est ce que nous observons dans nombre d'œuvres telles la « Grande salle à manger sur le jardin » de 1934-35, la « Nature morte devant la fenêtre » de 1931 ou encore « La salle à manger à la campagne » de 1913 et « La salle à manger, Vernon »<sup>94</sup> de 1925-27; peintures dont nous avons déjà évoqué quelques aspects structurels dans le chapitre traitant de la composition. C'est aussi le cas de la « Porte ouverte sur le jardin » de 1924, de « La salle à manger sur le jardin (Arcachon) » de 1931-32 et de « La nature morte devant la fenêtre »<sup>95</sup> de 1931 auxquelles nous allons nous intéresser à présent.

La « Porte ouverte sur le jardin » de 1924 qui reprend dans ses grandes lignes la composition de « La porte ouverte à Vernon »<sup>96</sup> réalisée trois ans auparavant, met en jeu des rapports de tons similaires étalés sur le premier plan tout autant que sur l'arrière-plan paysagé. Ces tonalités saturées génèrent un fourmillement de motifs colorés qui sont traités de façon égale

---

<sup>94</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N°31, 33 et 55 pages 554, 951 et 952

<sup>95</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 31, 55 et 47 pages 554, 921 et 952

<sup>96</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 47 page 921

sur toute la surface. Cela vibre en un fouillis visuel intense par lequel est octroyé à l'épiderme plastique un état d'instabilité quasi permanent. Le paysage est constitué des tons clairs, appliqués par touches saccadées et partiellement liées, qui viennent abolir l'opposition du dedans et du dehors et amoindrir considérablement la profondeur de champ. Un semis de taches de tonalités chaudes court sur toute l'étendue du paysage et se mêle aux divers éléments formels visibles dans la pièce. Cela a tendance à désarticuler quelque peu l'espace suggéré en profondeur en faisant se chevaucher des plans qui semblent dès lors fusionner. Ainsi le peintre joue-t-il de tonalités à saturation maximale qu'il répartit équitablement sur la surface pour simultanément générer une forte luminosité et tirer vers l'avant le paysage extérieur. C'est le cas par exemple du chemin apparaissant au travers de la porte entrouverte, dont la couleur est identique à celle de la table redressée au devant. Dès lors, intérieur et extérieur sont perçus sur un même plan avancé : la porte-fenêtre, la table redressée et les frondaisons au loin sont alors ramenés sur l'avant par le jeu des tons clairs et denses, unis à même le plan du support peint. Cet état de surface colorée oblige le spectateur à un effort de scrutation supplémentaire pour parvenir à distinguer chaque partie et détail de l'œuvre afin reconstituer mentalement un espace suggéré en trois dimensions. Dans son effort de scrutation, le regard en vient à repérer après-coup, un personnage féminin dont les couleurs sombres se fondent quelque peu dans le trumeau de la porte entrouverte... nous reviendrons ultérieurement sur ce phénomène d'épiphanie figurale mais, pour l'instant, ce qui nous intéresse concerne davantage la manière avec laquelle Bonnard parvient à cacher, dans la matière colorée, la présence de cette figure humaine. Sa façon de peindre « par petits tas » sur la surface, de poser les couleurs en un semis de touches dispersées, joue un rôle primordial dans l'effet de fouillis et d'indistinction visuelle qui émane de ses peintures. Celles-ci constituent dès lors une « étendue continue qui frissonne imperceptiblement, touche par touche, centimètre par centimètre »<sup>97</sup>. C'est d'ailleurs précisément cette manière singulière d'utiliser la couleur qui est, entre autres, à l'origine des griefs que Picasso formule à l'égard du coloriste français : « Ne me parlez pas de Bonnard, dit-il. Ce qu'il fait n'est pas de la peinture. Il ne va jamais au-delà de sa sensibilité. Il ne sait pas choisir [...] le résultat est un pot-pourri d'indécision. S'il regarde assez longtemps, il finit par ajouter du jaune, au lieu de décider de quelle teinte devrait réellement être ce ciel. On ne peut pas travailler ainsi. »<sup>98</sup> C'est justement, à notre avis, parce que Bonnard manipule la couleur de cette façon que ses espaces colorés ont une telle puissance et une telle propension à captiver durablement le regard : il joue d'une diversité chromatique sans pareil, selon des choix de teintes qui peuvent être contiguës ou opposées sur le cercle chromatique. Il use très judicieusement des tons sur tons, de leur subtil rapport d'intensité lumineuse et de valeur tonale, du contraste chaud/froid qui vient exacerber le regard enclin à s'affoler à la vue d'une telle profusion chromatique ; profusion qui doit beaucoup, répétons le, au fait qu'il parsème sur tout l'épiderme de l'œuvre des touches de couleurs similaires tendant à

---

<sup>97</sup> Pablo Picasso : propos recueillis par Françoise Gilot et C. Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman-Levis, 1965, pp 254-255 et Paris, Livre de poche, s.d. pp 338-340.

<sup>98</sup> Ibidem

dissoudre les motifs les uns dans les autres. Il contamine chacune des surfaces colorées par la couleur de l'autre ou par une tonalité franche (souvent l'orangé ou l'ocre jaune) qui envahit partiellement ou en totalité l'espace pictural. C'est ce que nous observons ici. Dans la « La porte ouverte à Vernon » de 1921, un ton orangé est disséminé sur tout le paysage et trouve son écho dans les croisillons des carreaux de la porte-fenêtre, sur le sac accroché à la poignée de porte et surtout sur la nappe qui couvre la table redressée au premier plan. Dans la « Porte ouverte sur le jardin » de 1924, un rouge tertiaire mêlé d'ocre jaune campe partiellement sur les différentes parties du paysage, sur le trumeau et les montants de la porte ainsi que sur la table rabattue au premier plan. Celle-ci, par ailleurs, laisse entrevoir la présence de fruits aux contours indistincts et dont les tons soutenus de rouge, ocre et vert se confondent avec le ton local de la nappe rouge. Nous retrouvons aussi ce phénomène de contamination chromatique dans la « Nature morte devant la fenêtre » de 1931 où, par son usage discret mais efficace du « bruit » et d'un semis de tons chauds, Bonnard impose au regard un déplacement visuel par saccades qui l'amène à fixer chacun des éléments formels composant l'image de l'avant-plan à l'arrière-plan ; déplacement selon un rythme staccato, de bas en haut et du proche vers le lointain, qui s'appuie sur la récurrence chromatique ocre-orangée partout présente sur la surface, contaminant toute l'étendue du champ perçu en profondeur. Ainsi, l'œil capte-t-il cette teinte tout autant sur le premier plan où les tonalités de bleu clair sont importantes que sur le mur marron-rouge ou le jardin, à l'arrière-plan, apparaissant par la fenêtre dans sa dominante de vert. Successivement arrêté dans ses multiples mouvements fovéaux le regard décèle les éclats et les lueurs d'ocre-orangé sur le corps de la carafe de verre et sur la signature-même de l'artiste à l'avant-plan, sur la corbeille de fruits posée sur la table, dont les oranges se confondent littéralement avec le mur marron et rouge situé juste derrière, piqué lui aussi de tons ocres et orangés. Il les repère aussi sur le fauteuil hors-cadre partiellement visible à droite ou encore sur le meneau de la baie vitrée et dans les frondaisons du paysage. En réalité, cette teinte contamine toute la surface de la toile mais tend à saturer l'espace pictural sur l'angle supérieur gauche de la toile, en cet endroit du jardin qui, du coup, n'est plus du tout identifiable : on ne sait pas si ce que nous apercevons suggère une végétation dense ou si cela évoque un effet de ciel... Une chose est sûre, le semis de couleur ocre-orangé permet d'arrêter le regard dans l'angle supérieur gauche du tableau, évitant qu'il ne se perde dans une profondeur de champ infinie. La contamination chromatique qui propage sur la surface une luminosité dense et chaude évite tout creusement de l'espace profond et met en avant « la volonté du peintre de rapprocher tout ce que l'œil peut embrasser pour le rapporter à la surface même de la toile »<sup>99</sup>. De plus, elle permet d'unir les oppositions chromatiques et d'atténuer les trop forts contrastes chaud/froid qui peuvent opérer au sein d'un espace triparti. Ce dernier est par ailleurs fortement ordonné par le jeu de verticales et d'horizontales que dessinent la baie vitrée, la rambarde de la terrasse à l'extérieur et l'assise de la table à l'intérieur. Tout l'espace suggéré en trois dimensions et toute la surface plane s'avèrent clairement conditionnés par un chromatisme exacerbé et

---

<sup>99</sup> Maïthé Vallès-Bled, « *Au-delà de la matérialité de la forme* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Cat. Expo, Musée de Lodève, Paris, Somogy éditions, 2009, p 30



évanescents que tend toutefois à contrecarrer une certaine rigidité apparente des fenêtres.

Pour résumer, nous dirons que ce type d'élément de structure permet au peintre d'endiguer ou de modérer un trop grand éparpillement des tonalités saturées sur l'étendue de la toile peinte et dans ce sens, joue un rôle capital dans l'agencement des plans colorés et dans le dispositif scopique de l'image. En effet, les fenêtres tendent à favoriser le dialogue permanent entre chaque partie de l'œuvre et guident le regard dans son déplacement pluriel sur les diverses zones colorées de l'œuvre. Si, par leur structure orthogonale et figée, elles participent de la stabilité de l'image, jamais leur utilisation ne nuit à l'échange coloré entre l'avant et l'arrière, entre le proche et le lointain. Au contraire, en leur qualité de paroi de verre parfaitement translucide, elles relient les espaces extérieurs et intérieurs, ramènent chaque plan coloré à la surface, génèrent un dialogue permanent entre l'arrière et le devant, le haut et le bas, le centre et la périphérie... Favorisant une distribution chromatique selon des plages imbriquées et des plans qui se chevauchent, elles imposent une perception de la surface colorée selon diverses zones contiguës interdépendantes de tons vibrants, formant ainsi une membrane de matières colorées frissonnant de façon imperceptible sur tout l'épiderme pictural et renvoyant dès lors à la verticalité prégnante du support. De plus, ce type de motif impliquant des champs visuels fondamentalement opposés (proche/lointain, devant/derrière, haut/bas, intérieur/extérieur) donne à l'artiste la possibilité de jouer sur les effets de flou et de netteté. C'est d'ailleurs un principe pictural qu'emploie systématiquement Bonnard : l'indiscernable et le distinct, le flou et le net, sont partie prenante dans le dialogue chromatique entre les diverses surfaces qui composent le tableau. C'est cela-même que nous observons dans « La porte ouverte à Vernon » de 1921 : la partie centrale est constituée d'un paysage dont les différents plans sont difficilement discernables les uns des autres et dont le traitement par petites touches de couleur fondue et essuyée atténue fortement la perception des divers végétaux. La forte prégnance des teintes rouges-orangées éparses sur tout le paysage extérieur et se déployant jusque sur la table au premier plan, augmente un peu plus encore l'impression que tout dans l'image est en effervescence, remue, s'estompe, apparaît ou s'amalgame. Finalement, le traitement chromatique génère une instabilité visuelle que tend à contenir toutefois la verticalité des montants de la porte-fenêtre entrouverte. Tandis qu'une lumière égale se propage sur tout l'épiderme plastique et annihile quelque peu les détails susceptibles de permettre une meilleure description formelle du paysage, les montants de la porte et du meneau sont franchement accentués par un cerne noir que l'on retrouve aussi sur certains pourtours de carreaux de verre de la porte-fenêtre, sur le coin haut gauche de l'image. De la même manière que dans « La salle à manger sur le jardin (Arcachon) »<sup>100</sup> de 1931-1932, le dessin cerne moins les objets ou les surfaces qu'il ne les relie à l'entour, dans l'atmosphère lumineuse que génère la couleur elle-même. Bonnard se joue ici des mouvements fovéaux qui permettent de mettre en exergue les dualités flou/net, défini/imprécis, déterminé/fluctuant... Il oppose à l'étendue frémissante et insaisissable des frondaisons, faites d'une myriade de tons

---

<sup>100</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°55 page 952

clairs et d'intensité voisine, une certaine retenue des teintes violettes et rouges qu'ordonne un jeu de lignes orthogonales nettement soulignées par endroit d'un trait noir ininterrompu. La composition est structurée selon un jeu d'orthogonales que forment les montants des huisseries et les rayures de la nappe blanche et bleue avec les appuis des baies vitrées, la balustrade à l'arrière et l'arête de la table redressée au premier plan. Là encore Bonnard joue des notions de flou, d'indécis, et d'impalpable qu'il oppose au structuré, au fouillé et au précis. Là encore il impose une lumière égale sur toute la surface, une lumière omniprésente qui, paradoxalement, a le pouvoir d'affirmer les volumes ou au contraire, celui de les dématérialiser. Ainsi, par exemple, le plat de figues en bout de table à droite, le curieux objet orange qui se trouve juste devant et le sous-plat qui porte la théière s'affirment-ils comme volumes pleins. Ils apparaissent en leur pleine présence, objet dont la corporéité figurale est fortement soulignée par un trait incisif et une ombre portée fortement prononcée. Mais inversement, d'autres objets n'ont plus de réelle consistance. C'est le cas de la théière gris-bleu, au premier plan sur l'axe vertical qui semble avoir perdu toute densité corporelle. Elle n'est plus, en somme, qu'une résurgence lumineuse d'une couleur qui semble remonter du fond jusqu'à la surface... Ainsi le spectateur est-il amené à goûter le plaisir de la chose peinte et de la surface colorée avant celui, moins affirmé, des apparences conquises.

C'est cela-même que l'on observe aussi dans « La table devant la fenêtre » et dans « La grande salle à manger sur le jardin »<sup>101</sup> réalisées en 1934-1935. Mais plus encore que dans les précédentes, il nous semble que « la frontière entre dehors et dedans est abolie ; le monde entier est ici offert comme une seule et même surface uniment déployée devant l'œil, dont chaque point serait immédiatement préhensible, quelque soit son éloignement réel. Pas plus qu'il n'y a ainsi de centre privilégié à partir duquel hiérarchiser, perspectiviser et ordonner les apparences, pas plus n'y a-t-il de dehors ni de dedans, mais une seule et même surface continue et flamboyante. »<sup>102</sup> Certes, dirons-nous, cela est vrai : il n'y a qu'une seule étendue chromatique courant sur l'assise du support plan, une seule surface uniformément lumineuse déployant une pluralité de tons saturés en tout point de l'image. L'œuvre picturale est avant toute chose une surface de « couleurs en un certain ordre agencées » dont la fonction n'est pas imitative mais bien davantage plastique et expressive. Nous l'avons déjà dit, Bonnard cherche à rendre l'intensité lumineuse par un équivalent chromatique, non à produire fidèlement l'effet de la lumière sur les objets réels. Là est toute la différence entre lui et Monet par exemple : si ce dernier est un « œil » (a dit Paul Cézanne) qui capte l'incidence lumineuse du jour pour s'attacher à la reproduire sur la toile, s'il met en exergue la fonction représentative (ou imitative) de la couleur en traduisant par les moyens de la touche colorée ses impressions naturalistes, Bonnard lui préfère une fonction plus plastique et plus expressive sans pour autant nier la référence au monde visible observé... C'est là précisément que nous devons situer l'extrême complexité de sa démarche et voir dans son œuvre peint non seulement les tenants d'un

---

<sup>101</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 55 page 952

<sup>102</sup> Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel [1975], Hazan, 2006, p 47.

art décoratif affirmant la surface comme seule réalité poétique de la peinture mais s'attacher à la pluralité des perceptions auxquelles, de toute évidence, le peintre lui-même a laissé volontairement cours dans ses tableaux : sur ces étendues de tons saturés et de touches étales et suggestives, l'œil inmanquablement capte l'indicielle présence d'une figure épiphanique ainsi que des événements chromatiques et formels par quoi se reconstruit, après-coup, la profondeur de champ. L'œuvre se donne à la fois, dans la durée de l'acte de perception, en sa qualité de surface peinte et comme image illusionniste ... Elle nourrit une ambiguïté native qui ne permet pas de se satisfaire totalement d'une visée formaliste<sup>103</sup> de la surface peinte, comme ont pu le faire André Lhote ou Clement Greenberg mais impose qu'on l'appréhende selon les phénomènes psycho-physiologiques qu'elle génère. Ainsi pour certains, tel Timothy Hyman, la « complexité de ces croisements de plans habillés de motifs [qui] défie l'analyse et résulte à l'évidence d'ajustements sans fin » octroie à l'œuvre « une sophistication et une somptuosité de la surface qui lui permettraient de créer le lent mouvement de contraction et d'expansion caractéristique d'un espace de rêverie, d'un moment suspendu »<sup>104</sup>. Pour d'autres, et notamment pour David Sylvester, « toutes les choses présentes dans les peintures ne sont qu'incidemment le sujet des peintures. Ce qu'elles montrent vraiment c'est voir, le processus lui-même de la vision. »<sup>105</sup> Ce point de vue est aujourd'hui unanimement partagé par la critique la plus avisée parmi laquelle nous citerons Sarah Whitefield, Jean Clair, John Elderfield, Yves-Alain Bois et Jacqueline Munck. Pour notre part, nous nous accorderons à penser que tout l'art de Bonnard résulte de cette remarquable capacité à situer le débat pictural dans un entre-deux qui tient compte simultanément des tenants matérialistes et formels de l'artefact plastique et de la relation perceptive complexe que nous entretenons avec lui et le milieu dans lequel nous l'appréhendons. Bonnard a su réitérer sur la toile, pour le spectateur, ce temps de perceptions plurielles qui laisse dans l'indécision le regardeur dont la vision fluctue selon que l'œuvre se donne en ses qualités matérielles de surface plane et polychrome ou comme espace suggéré en profondeur ; mais parce qu'il génère le doute, la latence et l'indécision, le tableau impose aussi d'être appréhendé en sa réalité contingente d'objet pictural réel accroché au mur... Il y a « du temps à l'œuvre dans l'œuvre elle-même »<sup>106</sup> écrit

---

<sup>103</sup> Remarque : Les analyses des critiques d'art tels André Lhote ou Clement Greenberg, furent à de nombreux égards orientées en direction d'une visée formaliste par laquelle ils appréhendaient essentiellement l'œuvre de Bonnard selon le point de vue unique de sa morphologie. Confère Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques*, Trad. Hann Hyndry, macula, 1988 et André Lhote, *Seize peintures de Bonnard*, 1939-1943, Ed. du Chêne, Paris, 1944.

<sup>104</sup> Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, p 143

<sup>105</sup> David Sylvester, « *Au sujet des essais critiques modernes, 1948-1996* », Londres, Chatto & Windus. Article paru dans le *Sunday Time Colour Magazine*, le 6 février 1966, à l'occasion d'une importante rétrospective à la Royal Academy.

<sup>106</sup> Jacqueline Munck, « *Le chat a bu tout le lait ! Le présent continu de Bonnard* », in *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, Cat. Expo. Musée de Lodève, Paris, Somogy éditions, 2009, p 49

Jacqueline Munck, temps par lequel nous sommes conduits à cet état de conscience qui nous fait éprouver le doute quant à ce qu'on appréhende visuellement et corollairement nous amène à tenir compte de notre propre situation existentielle face à la toile peinte. La peinture de Bonnard a cela de singulier qu'elle « annihile tout besoin de trancher [...] Ne pas décider, ou plutôt, comme le suggère Yve-Alain Bois, s'offrir le choix de ne pas choisir. Peut-être, aussi, pour laisser advenir sur la toile, pour lui-même, dans une jonction des données de sa perception et de la mémoire – involontaire, ou même inventée – l'image recouvrant l'image dans un magique fondu enchaîné, comme sur le visage remonte en surface par intermittences le visage de dessous. »<sup>107</sup> Et c'est sans aucun doute à la couleur-lumière, qu'il octroiera cette fonction à la fois mnémonique et épiphanique. C'est à la couleur elle-même savamment orchestrée sur la toile, qu'il accordera ce rôle primordial de faire naître dans l'esprit le sentiment que quelque chose est sur le point d'advenir, que quelque chose co-naît au regard qui la scrute... La couleur dont il dira qu'elle « se raisonne plus que le dessin »<sup>108</sup> du fait même qu'elle devient « l'instrument » non de la captation et de l'enregistrement direct des apparences lumino-chromatiques du réel mais le moyen de réitérer sur la toile cette « sensation de globalité visuelle dont je suis envahi quand je pénètre en un lieu, avant que j'ai reconnu, distingué, focalisé et identifié les diverses particularités dont l'assemblage constitue ce local à mes yeux comme lieu déterminé. »<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Jacqueline Munck, *Op Cit*, p 59

<sup>108</sup> Pierre Bonnard, cité in « *Couleur de Bonnard* », *Verve*, avec la collaboration de Charles Terrasse, Tériade, Angèle Lamotte, Notes du « carnet de Bonnard » de 1947, Paris, Vol. 5, N°17 et 18, 1947, n.p.

Remarque : Dans le même esprit, Bonnard tiendra le propos suivant : « Le dessin c'est la sensation, la couleur le raisonnement ». Propos rapportés par Antoine Terrasse, Pierre Bonnard, Paris, Gallimard, 1967, p 122.

<sup>109</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, centre Pompidou, 1984, p 20

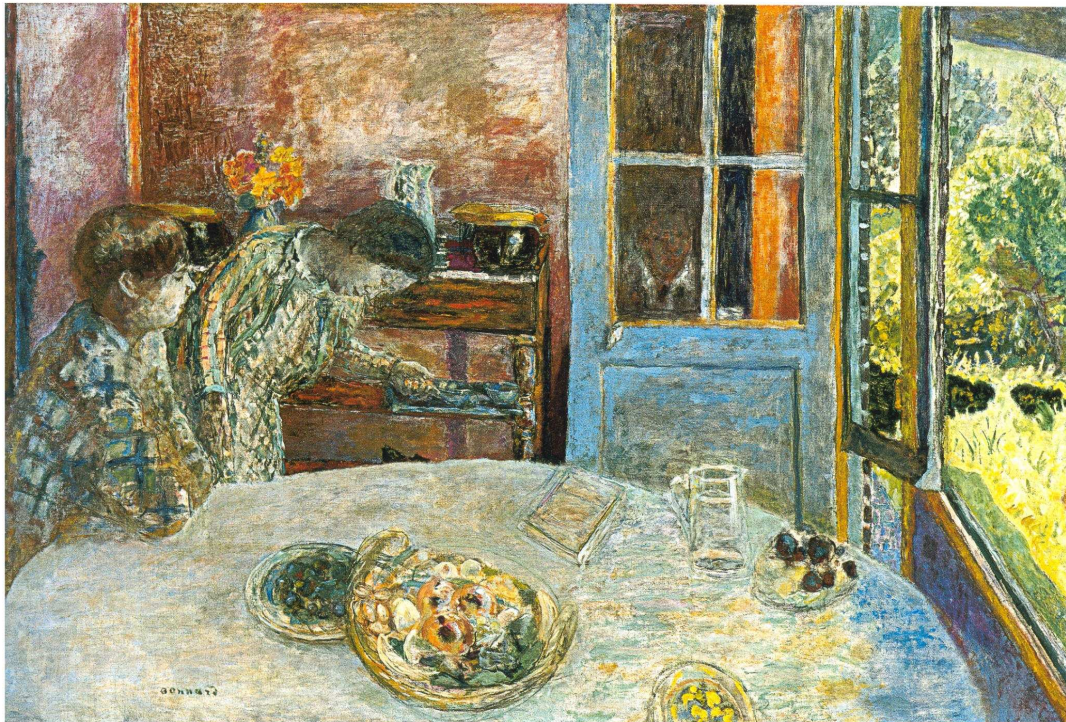




## Fiche Pierre Bonnard N°33



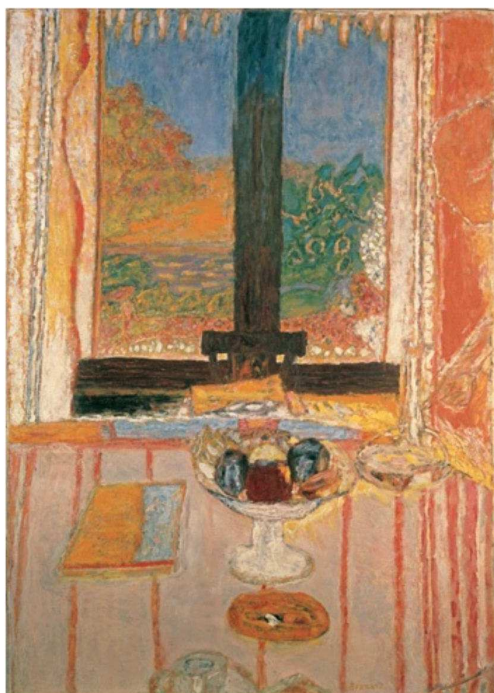
Salle à manger à la campagne. 1913. Huile sur toile. 168x204 cm.  
Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis. USA. Dauberville cat.763



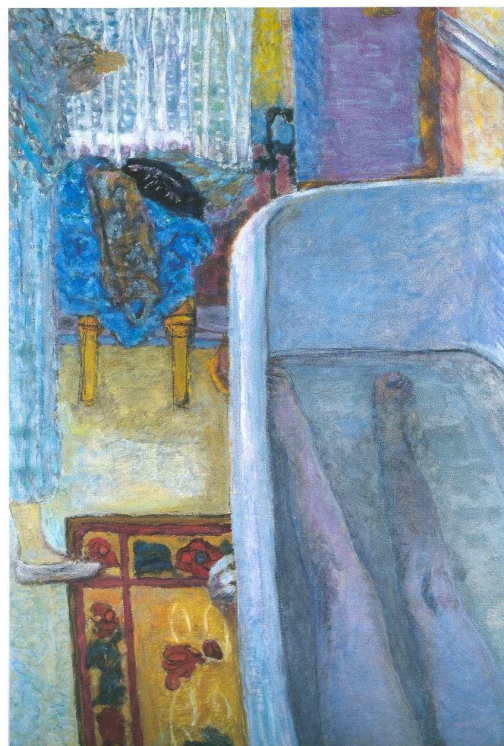
La salle à manger, Vernon. 1925-27. Huile sur toile. 126x184 cm.  
Coll. Ny Carlsberg Glyptotek. Copenhagen. Dauberville cat. 1316



## Fiche Pierre Bonnard N°55



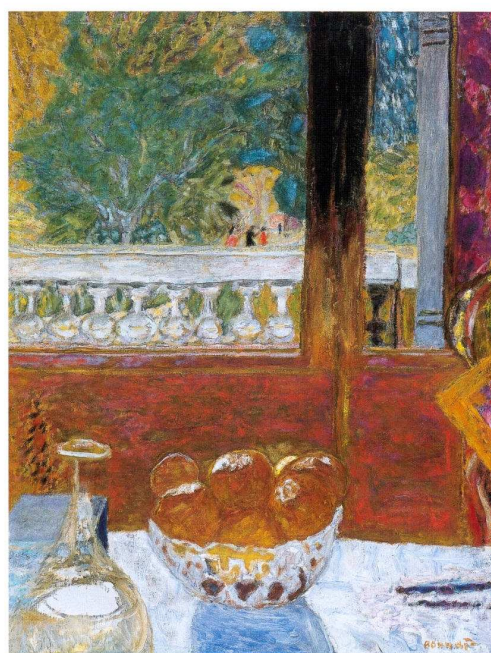
La table devant la fenêtre, 1934. Huile sur toile. 101,5x72,5 cm.  
Coll. Edward A. Bragaline, New York. Dauberville cat.1525.



Nu dans la baignoire. Vers 1925. Huile sur toile. 108x68 cm.  
Coll Wildenstein, Grande-Bretagne. Dauberville cat.1332



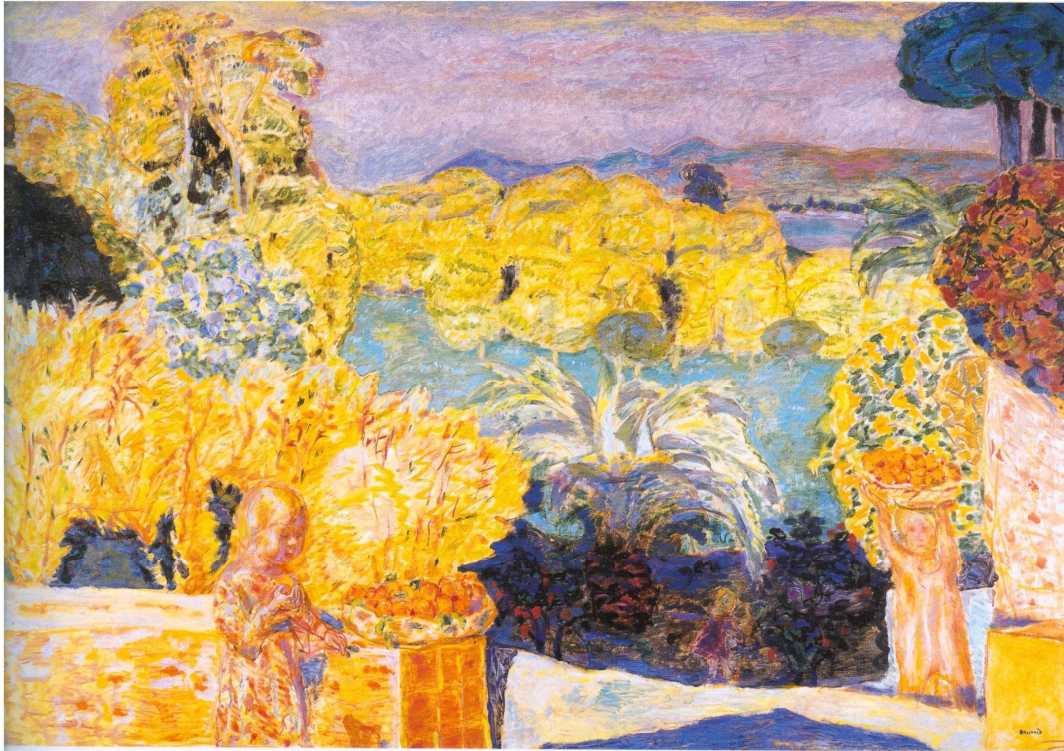
La salle à manger sur le jardin (Arcachon) 1931-1932.  
Huile sur toile. 160x112 cm.  
The Museum of Modern Art. New York.  
Dauberville cat.1473



Nature morte devant la fenêtre. Vers 1931.  
Huile sur toile. 75x57 cm.  
Muzeul National de Arta al Romaniei, Bucarest.  
Dauberville cat.1472



## Fiche Pierre Bonnard N°32



Paysage du midi et deux enfants ou Paysage France méridionale ou Décoration (grasse). 1916-18  
Huile sur toile. 139,1x198,1cm. Art gallery of Ontario, Toronto. USA. Dauberville cat.869



Le jardin sauvage ou La grande terrasse (Ma Roulotte à Vernonet) 1918. Huile sur toile.  
159,4x249,6 cm. The Phillips Collection, Washington DC. Dauberville cat.941



## Fiche Pierre Bonnard N°54



L'automne, les vendanges. 1912. Huile sur toile. 365x347cm.  
Musée des Beaux arts de Pouchkine, Moscou. Dauberville cat. 716



Paysage du Cannet ou Paysage du midi. 1926.  
Huile sur toile. 107x63cm. Kunstmuseum, Winterthur.  
Dauberville cat.1344

### 3.3.6- Des phénomènes d'épiphanie figurale et un perpétuel état « d'apparaître » ...

Par son mode de composition dispersée et un régime coloré des plus singuliers, constate Yve-Alain Bois<sup>110</sup>, Bonnard nous force à scruter longuement la surface de ses œuvres afin que, progressivement, pour le regard, les choses et les êtres représentés émergent lentement du fouillis chromatique. La toile se présente volontiers comme une surface dont tous les points d'égale luminosité ont un même attrait visuel et induisent un même intérêt, qu'il s'agisse de zone centrale ou de périphérie. Tout l'épiderme plastique est conditionné par une touche hésitant entre désagrégation et dévoilement figural. Dans son commentaire critique, il fait allusion au principe d'épiphanie figurale auquel nombre de spécialistes de la peinture de Bonnard ont accordé un grand intérêt. Il nous rappelle que Jean Clair puis John Elderfield ont, depuis les années 1980, mis en exergue le fait que le peintre cherchait « à traduire sur la toile les données d'une vision psychophysiologique réelle, c'est-à-dire d'une perception purement formelle, antérieure à toute signification [...] »<sup>111</sup>. S'intéressant à son tour à ces phénomènes d'apparition-disparition de motifs figuratifs caractérisant les compositions picturales de Pierre Bonnard, il en vient à écrire: « Il s'agit d'une étendue décomposée en zones d'influence, chacune ayant sa couleur dominante propre. Ces zones s'identifient parfois à un seul objet [...] parfois au contraire, ces zones soudent certains motifs voisins, par exemple lorsqu'une figure périphérique est sommée de faire le caméléon, de s'unir à son entourage, de se camoufler [...] »<sup>112</sup> Mais cependant, contrairement à Jean Clair et surtout à John Elderfield, il ne nous semble pas mettre en avant de façon radicale la distribution excentrée des figures épiphaniques sur les bords de la toile peinte. Il ne paraît pas tenir pour essentiel ce principe compositionnel auquel bien d'autres ont accordé un rôle des plus imminents dans la relation perceptive que le regardeur entretient avec l'œuvre. Nous croyons que sa position intellectuelle, qui rejoint par certains côtés, celle de Georges Roque, est à cet égard tout à fait légitime et juste ; du moins, la modération dont fait preuve son commentaire à ce sujet nous semble relever du bon sens qui commande à la prudence. Pour notre part, nous constatons que les phénomènes d'apparition/disparition des figures dans l'épiderme chromatique des œuvres de Bonnard est loin de se réduire à la périphérie de l'image. Un nombre impressionnant de productions picturales, depuis les premières années jusque dans les années quarante, ne laisse pas de doute quant à l'usage généralisé des phénomènes « d'épiphasis/aphanasis » sur

---

<sup>110</sup> Yve-Alain Bois, « *La passivité de Bonnard* », *Bonnard, l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Cat. Rétrospective, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris musées/Ludion, 2006, p 53

<sup>111</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Pompidou, 1984, p 24

<sup>112</sup> Yve-Alain Bois, *Op Cit*, p 56

toute l'étendue picturale. Nous aurons d'ailleurs tôt fait d'en énumérer quelques exemples dans les prochaines lignes. Nous considérons que si cela relève bien évidemment d'une tentative de rendre efficiente la vision globale naturelle dont parle Jean Clair, cela renvoie plus encore au dynamisme de la perception et à la capacité de scrutation du regard que l'artiste peut, par les moyens de la peinture et plus précisément de la couleur, susciter voire développer... N'est-ce pas ce que peuvent sous-entendre les notes que Bonnard couche dans son agenda en date du 22 avril 1931: « Dans la vision, l'esprit a une capacité réduite pour sentir un grand nombre d'éléments plastiques par groupements, ou proches. On peut augmenter cette capacité. »<sup>113</sup> A notre avis, ces divers phénomènes d'épiphanie figurale, qui ne se situent pas forcément à la périphérie de l'image mais opèrent à tous les niveaux et sur toutes les parties de l'œuvre, ne renvoient pas exclusivement aux principes d'une vision non focalisée telle qu'ont pu l'aborder tout d'abord David Sylvester, puis Jean Clair et, de façon très technique, John Elderfield<sup>114</sup>. S'il nous semble en effet que sa démarche picturale peut relever d'une tentative de « montrer ce que l'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce d'un seul coup »<sup>115</sup>, cela ne paraît pas pour autant imposer un processus de décentrement visuel qui mettrait fortement en avant les parties périphériques de l'image.

En ce sens, nous nous accorderons quelque peu à la pensée de Georges Roque qui soutient à juste titre que « ce n'est pas parce que le tableau produit cette impression que le but de Bonnard aurait été de représenter certains des processus physiologiques de la vision. »<sup>116</sup> Bonnard ne représente pas le processus visuel, il réitère sur la toile, par les moyens du peintre, cet instant de saisissement après-coup par lequel le regardeur est amené à éprouver le sentiment d'une vision globale naturelle immédiate ; sentiment qui l'amène ensuite à solliciter ses propres capacités proprioceptives par lesquelles il est en mesure non seulement de « voir quoi » mais aussi de « voir où » et, le cas échéant, de « voir d'où ». C'est la raison pour laquelle, pensons-nous, Bonnard incorpore une multitude de figures cachées/dévoilées dans l'épiderme chromatique : cela implique un temps de perception plus long et plus lent durant lequel nous sommes conduits à effectuer une conversion de la conscience « percevante » en

---

<sup>113</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 22 avril 1931), *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 183

<sup>114</sup> Remarque : Nous renvoyons notre lecteur aux références documentaires suivantes : « A king of informatily, David Sylvester, Mickael Podro et Andrew Forge parlent de Bonnard », *Studio International*, vol 171, N°874, février 1966, pp 49-51. Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Pompidou, 1984, pp 16 et suivantes. John Eldefield, « *Voir Bonnard* », *Bonnard*, Trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed. Renaissance du livre, Col. Références, 1998, pp 33 et suivantes.

<sup>115</sup> Pierre Bonnard, cité par Antoine Terrasse, *Bonnard*, Cat. Exposition Paris, Washington/Dallas, 1984, p 176

<sup>116</sup> Georges Roque, « *La surface, sa couleur et ses lois* », *Bonnard, L'œuvre d'art, un arrêt du temps* », Cat. Rétrospective, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris musées/Ludion, 2006, p 82

conscience « imageante » par laquelle nous prenons acte de l'existence de choses et d'êtres représentés dans les chairs picturales.

Cependant, si nous partageons pleinement avec Georges Roque certains points de vue, nous ne pouvons nous satisfaire de l'idée, certes légitime au regard du passé Nabi du peintre, que les figures ont été déplacées du centre vers les bords de la toile pour satisfaire à une esthétique « décorative », celle-ci visant à « éviter que tout se passe au centre et que les bords soient du remplissage. »<sup>117</sup> A notre avis, ce n'est ni une analyse « scientifique » des processus physiologiques de la vision, ni la volonté de répondre à une nécessité « décorative » qui commande à l'exécution picturale chez Bonnard mais un désir tenu d'impulser à la visée fovéale un rythme staccato, un déplacement et une fixation du regard par saccades qui induit, stimule et provoque un mouvement anadyomène par lequel l'information visuelle appréhendée est convertie progressivement, par à-coups, en figure ; Conversion qui nous fait éprouver cet étrange sentiment de co-naissance du visible avec l'acte de percevoir. Bref, les phénomènes d'épiphanies figurationnelles participent de l'activation des processus de reconnaissance formelle et chromatique par quoi nous accordons un sens plein et approprié aux choses que nous voyons. Les phénomènes d'apparition/disparition de figures représentées sollicitent en fin de compte le dynamisme de la perception et met du jeu dans le regard enclin à balayer toute l'étendue picturale. C'est pour cette raison, nous semble-t-il, que Bonnard ne peut ni ne veut systématiquement les cantonner à la périphérie des œuvres : selon les impératifs structurels, formels et chromatiques qui commandent à la composition, il peut être amené à les introduire n'importe où sur la toile. Ainsi, dans la peinture de Bonnard, les épiphanies figurationnelles peuvent se manifester dans toutes les parties du tableau, au premier plan comme à l'arrière-plan, en bas comme en haut, au centre comme à la périphérie. Elles participent de la qualité de l'épiderme chromatique qui induit un permanent papillotage du regard. Elles obligent à effectuer des va-et-vient visuels incessants sur l'étendue picturale, créant chez le spectateur une incapacité à déduire immédiatement de la surface ainsi scrutée la morphologie des figures suggérées. Elles imposent un rythme saccadé au regard, une tension scopique et un dynamisme perceptif favorisant la sollicitation des capacités proprioceptives par lesquelles l'observateur est conduit à évaluer notre situation existentielle privilégiée face à l'objet de sa vision.

Depuis les premières lignes de cet ouvrage, ou plus exactement depuis que notre propos s'est fixé sur le travail pictural de Pierre Bonnard, nous avons porté notre attention sur un très grand nombre de tableaux pour lesquels nous n'avons pas forcément pointé du doigt la présence de figures colorées épiphaniques. Si nous avons prêté intérêt à la présence de Marthe se penchant sur un chat blanc et noir dans « Intérieur Blanc »<sup>118</sup> de 1932, si nous avons repéré dans « L'homme et la femme »<sup>119</sup> de 1900 les chats

---

<sup>117</sup> Georges Roque, « *La surface, sa couleur et ses lois* », *Bonnard, L'œuvre d'art, un arrêt du temps*, Cat. Rétrospective, Paris, Musée d'Art Moderne, Paris musées/Ludion, 2006, pp 82 et 83.

<sup>118</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°37 page 907

<sup>119</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 8 page 599



jouant sur le lit où se trouve la femme du peintre ou encore remarqué le chien au centre de « La partie de croquet » de 1893, nous n'avons pas toujours prêté cas à ce type de figures partiellement cachées dans l'épiderme chromatique. Nous avons aussi remarqué ce type de phénomènes dans des œuvres graphiques tels le projet de la couverture de « Quelques aspects de la vie de Paris »<sup>120</sup> de 1898 ou sur la lithographie intitulée « Femme et enfant, scène de rue »<sup>121</sup> de 1993. Mais le nombre de réalisations plastiques concernées est tel que nous ne pouvons pas les énumérer toutes. Nous nous en tiendrons à quelques exemples qui nous permettront en quelque sorte d'étayer notre réflexion à ce sujet.

Nous venons de dire que loin de placer les figures « cachées » à la périphérie, Bonnard les dispose selon les nécessités de la composition dans n'importe quelle partie de l'image. Il suffit par exemple d'observer attentivement « La salle à manger à la campagne »<sup>122</sup> de 1913 pour découvrir, au centre, dans l'encoignure de la porte entrouverte une fille ramassant des fleurs. Celle-ci est peinte avec des tons analogues et d'intensité égale aux couleurs de l'entour sur lequel elle apparaît. Sans nul doute, la grande luminosité du parterre de fleurs qui se trouve juste à ses pieds attire-t-elle immédiatement l'œil qui est dès lors conduit à se déplacer verticalement et à y déceler la présence du personnage féminin. De même, pouvons-nous apercevoir après-coup les deux chats posés sur les sièges. Des œuvres comme « La danse (l'été) », « Le printemps » ou encore « L'automne, les vendanges »<sup>123</sup> de 1912 présentent un nombre assez impressionnant de personnages qui ne se laissent pas appréhender visuellement dès les premiers instants. Ainsi par exemple un chien, une jument et son poulain ou encore une vendangeuse finissent par être repérés respectivement au centre de chacune de ces toiles. De même, sommes-nous les témoins de l'émergence sur les bords des œuvres de personnages, d'animaux ou encore d'objets dont on n'avait pas encore perçu l'existence plastique. Dans d'autres pièces, c'est uniquement au centre qu'est véritablement concentré le phénomène d'épiphanie chromatique et figurale. C'est le cas de « L'été » de 1917 dans lequel une femme habillée d'un long vêtement gris-bleu semble sortir de derrière les frondaisons vert-bleu. D'autres personnages plus visibles apparaissent en cette zone centrale alors qu'au premier plan, l'œil parvient à repérer plus ou moins facilement cinq figures alignées sur le bord inférieur de la toile. De même, dans « L'enlèvement d'Europe » de 1919, Bonnard figure plusieurs personnages au premier plan à droite et hors-cadre sur la gauche, qui se fondent littéralement dans la couleur de l'entour. On aperçoit aussi Europe sur le dos d'un rocher-taureau blanc symbolisant Zeus. Cette figure mythologique apparaît ici totalement confondue avec la couleur de la plage et il faut un certain effort de scrutation pour voir effectivement émerger de l'information chromatique la figure du taureau. Là encore, il n'est pas si évident qu'elle

---

<sup>120</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 12 page 206

<sup>121</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 10 page 598

<sup>122</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 33 page 951

<sup>123</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 52, 54 et 57 pages 935, 954 et 967

soit située sur les bords de l'image. Dans certains cas, les personnages sont littéralement coupés en deux et apparaissent en effet hors-cadre, sur les bords de la toile peinte. C'est le cas du « Café Au petit Poucet, place de Clichy, le soir » de 1928 dont nous venons de parler précédemment ou encore de la « Terrasse de Vernon »<sup>124</sup> de 1928. Parfois, la figure est traitée de telle sorte qu'elle s'efface presque entièrement dans la couleur du fond, c'est-à-dire qu'elle est littéralement absorbée par le « bruit ». Nous observons ce phénomène notamment dans des toiles aussi différentes que « Le bol de lait » de 1919, ou encore le « Paysage du midi et deux enfants »<sup>125</sup> de 1916-1918. Dans la première une silhouette de chat noir court sur le devant de la scène, dans la seconde, on parvient au bout de quelques instants à percevoir entre les deux personnages de couleur jaune orangé, la silhouette d'une fillette portant une robe violette. Cette figure se perd totalement dans les tons ocre et sombres du jardin en contrebas. Il s'agit du deuxième enfant auquel le titre fait allusion. En effet le personnage féminin situé à droite, que nous voyons de face, porte une grande corbeille de fruits qui semble beaucoup trop lourde pour être portée à bout de bras par un enfant. Cette figure féminine est celle d'une femme adulte... détail astucieux qui ne trompe pas : le peintre vient indiquer la présence de la fillette cachée dans les tons violacés du jardin en inscrivant sur le devant de la scène un triangle violet dont le sommet pointe en direction de la fillette.

Dans certaines œuvres tels le « Nu dans la baignoire » de 1925, ou dans « Jeune femme au jardin »<sup>126</sup>, 1921-23, Bonnard ne donne à voir qu'une portion congrue du personnage situé à l'extrême limite de l'œuvre, en très grande partie hors-cadre. Dans « L'atelier au mimosa » de 1936-39, par exemple, le visage de Marthe semble totalement se désagréger<sup>127</sup> dans le fond, au coin inférieur gauche de la toile. Dans « Le pot provençal »<sup>128</sup> de 1930, on aperçoit après-coup un bras levé le long de la bordure droite du tableau. Comme le fait remarquer judicieusement John Elderfield, « la perception de la main [...] est retardée mais moins retardée que ne l'est la perception du bras, qui se trouve dessous, en raison de son contraste plus grand avec le fond, et du dessin en zig-zag encore plus sombre et plus accentué apparaissant sur la manchette de la chemise, qui appelle une fixation du regard. »<sup>129</sup>

Par les figures, ou les fragments de figures apparaissant/disparaissant, le regard glisse progressivement de la surface de la peinture à son épiderme, puis de son épiderme au fond... Les figures peintes qui sont, pourrait-on dire, en cours de dilution s'avèrent paradoxalement dans le regard, de

---

<sup>124</sup> Voir Fiches Pierre Bonnard N° 32, 34 et 46 pages 551, 934 et 953

<sup>125</sup> Voir Fiches Pierre Bonnard N° 7 page 906

<sup>126</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N° 18 page 550

<sup>127</sup> Remarque : A ce sujet, nous renvoyons notre lecteur aux pages 372 et 376 du livre 2.

<sup>128</sup> Voir Fiches Pierre Bonnard N° 22 et 45 Pages 905 et 933

<sup>129</sup> John Elderfield, « *Voir Bonnard* », *Bonnard*, Trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed. Renaissance du livre, Col. Références, 1998, p 40

véritables événements visuels épiphaniques invariablement repérés après-coup par l'œil. Il se produit au sein de l'image « deux mouvements contradictoires : l'un qui agrège et relie, l'autre qui dissocie, défait, disperse et sépare. »<sup>130</sup> Et ce phénomène perceptif n'est pas limité à la production picturale de la période de maturité de l'artiste. Depuis les premières années Nabi de sa carrière Bonnard a manifesté, comme son ami Edouard Vuillard, un grand intérêt pour les figures apparaissant/disparaissant dans la matière colorée. Mais plus encore à cette époque, c'est dans le dessin et la lithographie qu'il excelle dans le camouflage des figures dans le fond. Nous l'avons étudié dans le cours de notre seconde partie mais il nous semble important de le rappeler ici dans la mesure où cela entraîne un rapport fond-figure parfois insaisissable qui tend à caractériser une dernière série de peintures sur lesquelles nous allons nous pencher pour conclure notre réflexion sur l'art de peindre de Bonnard. Nous avons analysé le projet de la première de couverture du livre commandé par Vollard en 1898 : « *Quelques aspects de la vie de Paris* »<sup>131</sup> mais aussi nous avons porté notre regard sur la lithographie « *Femme et enfant, scène de rue* » de 1893, Nous pouvons encore observer ce même principe graphique de forme ouverte et d'interpénétration du fond et de la figure dans « *Les heures de la nuit* »<sup>132</sup> de 1893. On y découvre un grand nombre de figures ambiguës qui tendent à solliciter le dynamisme de la perception qui induit une série d'hypothèses déductives quant à l'objet qui pourrait ou non être reconnu dans l'image figurée. Ainsi par exemple le personnage vêtu de noir qui fume la pipe est-il immédiatement localisé sur la surface au centre mais la profusion graphique qui opère tout autour implique un balayage du regard sur des zones contiguës où il découvre un visage, une tête de mort ou encore une araignée qui n'apparaissent pas de prime abord. Il y a là un nombre impressionnant de figures ambiguës réversibles qui ne permettent pas de déterminer une fois pour toutes le rapport fond/forme et imposent au regardeur de ne pas décider entre diverses alternatives possibles quant à la réalité figurale des motifs amalgamés les uns aux autres. Nous retrouvons cela de façon encore plus explicite dans la lithographie de 1894 dont le titre est « *La femme au parapluie* »<sup>133</sup>. Dans cette œuvre graphique nous observons les phénomènes d'ambiguïtés réversibles dont parle Richard L. Gregory dans son livre « *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision* »<sup>134</sup>. En effet, selon que le regard se fixe sur la partie haute ou basse de l'image, nous sommes amenés à reconnaître soit une femme tenant dans sa main droite un parapluie et le tissu tombant de sa robe, soit nous repérons le visage d'un homme vu de

---

<sup>130</sup> Itzhak Goldberg, « *Promesse d'un passé antérieur* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, cat. Expo. Musée de Lodève, Paris, Somogy Ed., 2009, p 41

<sup>131</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 12 page 206 et commentaires à la page 185 du livre 1.

<sup>132</sup> Voir fiches Pierre Bonnard N° 10 et 59 pages 598 et 969

<sup>133</sup> Voir Fiche Pierre Bonnard N°58 page 968

<sup>134</sup> Richard L. Gregory, « *L'œil et le cerveau, Psychologie de la vision* », Trad. 5<sup>e</sup> édition par Hambrouck et Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 256 à 279, plus précisément pp 257 et 258. Voir Fiche Pierre Bonnard N°58 et 59 pages...

profil qui rappelle quelque peu certains autoportraits tardifs du peintre. On assiste, dans cette lithographie, à l'émergence d'une figure ambiguë qui implique de la perception qu'elle sollicite les processus centrifuges de la connaissance, c'est-à-dire qu'elle fasse appel à notre mémoire, à notre compréhension a priori des formes reconnues et à notre capacité de déduire de cela l'hypothèse figurale la plus acceptable. Ce principe de réversibilité de l'image figurée peut opérer entre les formes, comme c'est le cas ici, mais aussi entre différents objets ou profondeurs de champ, comme nous le constatons dans « Les heures de la nuit »... Une chose est sûre : puisque la vision est amenée à admettre plusieurs alternatives figuratives d'égale vraisemblance, notre esprit ne peut qu'hésiter et nous nous trouvons dans l'impossibilité de déterminer une fois pour toutes l'objet de notre vision. Nous demeurons dans l'indécision de tout choix formel définitif et notre regard oscille en permanence entre diverses possibilités figurales, lesquelles tendent à favoriser la variabilité et la mobilité de la vision. Nos yeux effectuent sans arrêt des déplacements en saccades, et dans leurs mouvements exploratoires, ils passent d'une fixation fovéale à une autre. Dans cette relation à l'image, nous prenons acte des retards et des enchaînements perceptuels... nous prenons donc conscience de la dimension temporelle de la perception. Comme l'écrit Richard L. Gregory, « plus la contribution des processus centrifuges est importante, moins « directe » est la perception »<sup>135</sup>. De fait, nous saisissons peut-être mieux encore ce que peuvent sous-entendre les propos de l'artiste lorsqu'il dit vouloir « montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce, ce que le regard embrasse d'un seul coup. On voit tout et en même temps rien. »<sup>136</sup> ou encore lorsqu'il note dans son agenda au 8 mai 1936 : « Conscience, le choc de la sensation et de la mémoire »<sup>137</sup>.

Avant de clore définitivement ce chapitre, il nous reste à porter notre attention sur certaines productions picturales datant de la fin des années trente et des années quarante. Ces peintures ont la particularité de rendre visible sur l'étendue chromatique des figures qui, pour l'essentiel, semblent être laissées en suspens. Plus exactement, la surface picturale produit sur le regard une impression d'instabilité permanente, comme si quelque chose était sur le point d'émerger du magma chromatique, devrait advenir sur la toile sans toutefois y parvenir complètement : en quelque sorte, un état « d'être » qui précède de peu l'apparition figurale. C'est le cas par exemple du « Le Jardin »<sup>138</sup> de 1936-1938. La surface est toute entière envahie par les herbes et les frondaisons. La profondeur de champ y est fortement réduite sans toutefois disparaître totalement. La ligne oblique dessinant le sentier qui s'enfonce dans la végétation exubérante du jardin ainsi que la tige des roses trémières sur la droite permettent de sauvegarder une certaine

---

<sup>135</sup> Richard L. Gregory, Op cit, p 257

<sup>136</sup> Pierre Bonnard, cité par Charles Terrasse, *Bonnard*, Op Cit, p 225

<sup>137</sup> Pierre Bonnard, « *Notes de Bonnard* » (Note du 22 avril 1931), *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p 194

<sup>138</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 29 page 597 et commentaires pages 589 et 590



profondeur perspectiviste de la représentation imagée. De plus, les contrastes entre les couleurs claires (jaune, orangé, bleu turquoise et vert) des premiers plans et les tons sombres de l'arrière-plan participent de la dilatation relative du tissu des distances spatiales. L'œuvre se donne en sa profusion de touches et de taches colorées qui imposent simultanément une perception de l'image toute en surface et la suggestion d'un espace tridimensionnel. L'œil hésite. Il doute de ce qu'il est amené à fixer lors de ses successifs mouvements fovéaux. Il s'affole et parcourt en saccades toute l'étendue de l'image. Il scrute chaque détail de surface, chaque matière, chaque touche colorée. En un va-et-vient incessant entre le bas et le haut, le proche et le lointain, le centre et sa périphérie, il n'a de cesse de chercher à voir, à percevoir-le-voir : il est captivé par cette multitude d'informations chromatiques qui forme une membrane frémissante d'une intense luminosité. L'attention du spectateur est captée avec une force quasi hypnotique qui réfère la représentation picturale à un moment de vision relevant tout autant « de l'ordre du ressouvenir que de celui d'une observation d'objets réellement présents »<sup>139</sup>. Dans cette œuvre Bonnard a « rétabli le vague »<sup>140</sup> dirons-nous avec Sarah Wildfield : tout n'est que suggestion, qu'instabilité visuelle permanente. Dans cette effervescence tout autant organique que chromatique, où les surfaces colorées modulent des plans enchevêtrés de proche en proche, le spectateur a le sentiment qu'un événement se prépare, qu'il va assister à l'émergence de choses et d'êtres profondément enfouis dans la « *materia informis* ». Tout semble bouger, s'amalgamer, se confondre, apparaître ou disparaître... L'intensité lumineuse est telle qu'elle génère sur la surface un état continu de flux, une vibration permanente des tons saturés qui, dès lors, semblent augurer une épiphanie figurale. Mais celle-ci ne vient pas ! Le regard est en attente d'un événement qui ne se produit pas et nous éprouvons dès lors le sentiment que « le sujet est tenu comme en réserve d'une énergie lumineuse dont le tableau est le foyer »<sup>141</sup> : quelque chose est sur le point d'advenir, quelque chose dont on sent la présence mais qui ne parvient pas à émerger pleinement sur l'épiderme pictural. La touche colorée extrêmement suggestive qui convertit l'abondance et la luxuriance de la végétation en un fouillis lumineux et chromatique des plus exubérants, nécessite un temps de perception plus long et plus lent ; temps durant lequel il nous est donné d'éprouver « les liens profonds et secrets qui nous rattachent indissolublement au visible »<sup>142</sup>... Bref, Bonnard tente de produire ici encore un état « d'apparaître » perpétuel, un entre-deux visuel par lequel notre regard, assistant immanquablement à la dissolution et à l'exténuation presque totale du modèle dans la matière colorée, trouve cependant de quoi

---

<sup>139</sup> David Sylvester, *About Modern Art*, Londres, 1996. Cité par Timothy Hyman, *Bonnard*, Trad. Par D. Lablanche, Paris, Thames & Hudson, col. L'univers de l'Art, 2000, p 137

<sup>140</sup> Sarah Whitefield « *Fragment d'un même monde* », *Bonnard*, Trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed. Renaissance du livre, Col. Références, 1998, pp 10

<sup>141</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 82

<sup>142</sup> Jean Clair, « *Les aventures du nerf optique* », *Bonnard*, Cat. Rétrospective Beaubourg, Paris, centre Pompidou, 1984, p 36

maintenir invariablement sa trace à la surface de la toile. Il fait preuve d'un sens infaillible de l'accident, de l'imprévisible et de l'indiciel qui augure l'instant même d'une révélation figurale par laquelle advient dans la perception un « décentrage optique qui transforme un sujet en événement chromatique »<sup>143</sup> tel, par exemple, cet homme debout sur le bord de plage, dans l'angle inférieur droit du « Bateau jaune »<sup>144</sup> peint en 1938.

C'est aussi ce que nous constatons lorsque notre regard se porte sur la toile de 1945 intitulée « Paysage du Cannet »<sup>145</sup>. La juxtaposition de touches de couleurs de même intensité formant un réseau de taches indistinctement mêlées où les tons sont de valeur analogue met en jeu à la fois la respiration chromatique des zones déterminées (tels les arbres ou la maison au centre) et le « bruit » qui envahit chaque centimètre carré de l'étendue picturale. Cela amplifie l'effet de lustre uniformément réparti sur toute la surface colorée qui, dès lors, frissonne de façon imperceptible et permanente. En somme le signifié (les figures peintes) semble se dissoudre dans le signifiant (la pâte colorée, la touche suggestive) octroyant à la surface les qualités sensibles et chromatiques qui commandent aux prémices d'une apparition figurale à venir... Plutôt que de générer un phénomène d'épiphanie figurale, Bonnard cherche davantage, dans ce type d'œuvre, à produire l'impression qu'un événement va bientôt advenir sur la toile. Ici, « le Réel est redonné à voir dans un fouillis si naturel » que nous prenons conscience d'être non « devant » les choses visibles mais plutôt « en elles » ou « avec elles ». C'est là le propre du Phénoménom : il nous fait éprouver une vision qui se veut plus naturelle que fondée sur l'artificialité du champ pictural ordonné ou bridé par les lois d'une quelconque tradition perspectiviste.

En ce sens, Bonnard compte parmi les premiers artistes à avoir tenté de représenter sur la toile l'intégralité du champ visuel en jouant sur le balayage insistant du regard, lequel englobe dès lors la périphérie-même de l'œuvre. Comme son illustre prédécesseur Paul Cézanne, il a tenté de rapprocher par un usage singulier de la couleur, l'œil de ce que la perspective Renaissance essayait de tenir éloigné. « Il a rendu sensible la forme par la couleur »<sup>146</sup> écrit Antoine Terrasse. Mais si le but de Cézanne était de restituer les volumes selon une structure raisonnée imposant l'assise des choses figurées sur le plan de la surface-même du tableau, celui de Bonnard est d'opérer par le biais de la couleur une transposition plastique qui réitère sur la toile le sentiment et l'émotion éprouvés antérieurement, face aux compénétrations espace-lumière-couleur qu'il avait perçues, lors de la phase de préfiguration... En fait, nous pensons que chez ces deux grands maîtres de l'art moderne, comme d'ailleurs chez Claude Monet, « la peinture rejoue sur sa scène propre le rapport au monde. Saillie du réel ressentie, assumée/saillie plurielle des touches de couleur qui génèrent la

---

<sup>143</sup> Guy Amoureux, *L'univers de Bonnard*, Paris, Ed. Scrépel, 1985, p 74

<sup>144</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N°60 page 970

<sup>145</sup> Voir fiche Pierre Bonnard N° 60 page 970

<sup>146</sup> Antoine Terrasse, *Pierre Bonnard*, Paris, nrf/Gallimard, 1967, p 120

forme. Glorification d'un *présent du monde* »<sup>147</sup>. Tandis que Cézanne, « puissamment armé devant le motif » imposait son idée, Bonnard met en œuvre une « stratégie de la mémoire » pour transcrire sur la toile, après-coup, son « idée première ». Quant à Monet, il va « sur le motif », comme Cézanne : il installe son chevalet en pleine nature et peint face au modèle. Il tente d'enregistrer les variations du milieu naturel sous l'effet de la lumière incidente, il cherche à capter chaque chose, chaque être qui subit inexorablement l'action de ce qui l'entoure. Tous les trois inscrivent leurs productions picturales dans un rapport intrinsèque à la nature dont ils ne peuvent absolument pas se passer. Si par la couleur, Cézanne cherche à traduire sur la toile l'assise géologique du monde visible qui lui fait face, si Monet vise à restituer la vibration lumineuse qui envahit l'entour et l'impression fugace et immanente des reflets de choses que son œil capte dans l'instant, Bonnard, quant à lui, se souvient et cherche à retrouver de mémoire, par les moyens de la couleur, le sentiment des choses vues et « croquées » antérieurement. Chez Bonnard, ce dont il s'agit relève davantage de l'opiniâtre désir de retrouver, après-coup, l'émotion originelle que la perception du modèle naturel avait pu générer. Claude Monet déclarait « ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi »<sup>148</sup>...Ce à quoi, sans doute, Bonnard aurait peut-être pu rétorquer qu'il ne s'agit pas de reproduire mais de produire à nouveau, c'est-à-dire de réitérer sur la toile, par les moyens du peintre, le processus de perception par lequel il nous est donné de saisir, dans l'immanence de la vision, les événements sensibles, chromatiques et lumineux du monde visible. C'est pour cela, à notre avis, qu'une majeure partie de ses œuvres, bien que pouvant accorder leur existence à la réalité contingente du tableau figuratif tel qu'on peut l'entendre dans son acception traditionnelle<sup>149</sup>, imposent une toute autre relation perceptive. Il ne s'agit pas simplement d'une représentation imagée d'un monde « comme-si » figurant un espace tridimensionnel plus ou moins illusionniste. Il n'est pas question, non plus, d'une surface peinte s'affirmant exclusivement comme le « lieu » où sont

---

<sup>147</sup> Jean Pierre Mourey, *Le vif de la sensation*, Saint-Etienne, C.I.E.R.E.C. / Travaux LXXX, Université Jean Monnet, 1993, p 74

<sup>148</sup> Claude Monet, cité par Itzhak Goldberg, « *Promesse d'un passé antérieur* », *Bonnard, guetteur sensible du quotidien*, cat. Expo. Musée de Lodève, Paris, Somogy Ed., 2009, p 43

<sup>149</sup> Remarque : Nous référerons ici d'une part à l'idée communément admise que le tableau figuratif est un artefact réalisé par le peintre qui utilise comme modèle des objets du réel qu'il reproduit de façon réaliste ou stylisée. Il s'agit donc d'un artefact artistique à dimension esthétique qui représente un spectacle identifiable du réel ou d'un monde irréel né de la seule imagination du peintre. Nous tiendrons pour vrai aussi, dans cette acception des termes « tableau figuratif », le rôle alloué au peintre lui-même, que les propos de Richard L. Gregory tendent à déterminer de la sorte: « Nous devons prendre en considération une double réalité. Le tableau est, en lui-même, un objet physique et nos yeux peuvent le voir comme tel, posé à plat sur le mur ; mais il peut également évoquer des objets tout autres (des gens, des bateaux, des bâtiments) situés dans un espace différent et même dans un temps différent. C'est la tâche de l'artiste de nous faire rejeter la première réalité tout en nous transmettant la seconde, de telle sorte que nous voyons son monde et non de simples taches de couleur et des textures sur une surface. In Richard L. Gregory, , « *L'œil et le cerveau, Psychologie de la vision* », Trad. 5<sup>e</sup> édition par Mattheuws-Hambrouck et Georges Thines, Londres, De Boeck Université, 2000, p 256 à 279, plus précisément pp 226-227

rendues efficaces les conditions formelles auxquelles obéit toute peinture. Ce que Pierre Bonnard réalise est plus que cela : c'est un objet pictural réel qui met du jeu dans le regard et impose le dynamisme d'une perception plurielle par laquelle l'œuvre se dévoile toute à la fois en sa qualité d'image figurative suggérant un espace tridimensionnel, en tant que surface plane exhibant sa matérialité picturale mais aussi comme d'objet autonome accroché au mur, dont la réalité contingente implique de prendre en considération l'entour dans lequel évolue le spectateur lui-même.

Nous concluons en disant qu'effectivement la couleur occupe, dans le travail artistique de Bonnard une place de choix : elle est foncièrement utilisée comme équivalent à la lumière, c'est-à-dire qu'elle est employée en tant que matière picturale ou pigment dont la forte saturation permet d'émettre naturellement une luminosité des plus intenses. Le chromatisme de Bonnard repose donc sur un fondement « coloriste » qui met en avant le pouvoir lumineux de la teinte. Cette couleur lumière est d'autant plus efficace dans le tableau que Bonnard implique savamment son degré d'absorption ou de réfraction de la lumière incidente du jour et sa capacité à induire des phénomènes d'irisation et de fluctuation chromatique qui caractérisent le moiré et le lustre de certaines surfaces peintes... Autrement dit, la couleur est employée comme valant pour la couleur-lumière, c'est-à-dire pour le mélange des lumières émises par chaque touche colorée, conditionnant dès lors toute la surface chromatique ainsi que la perception même du tableau.

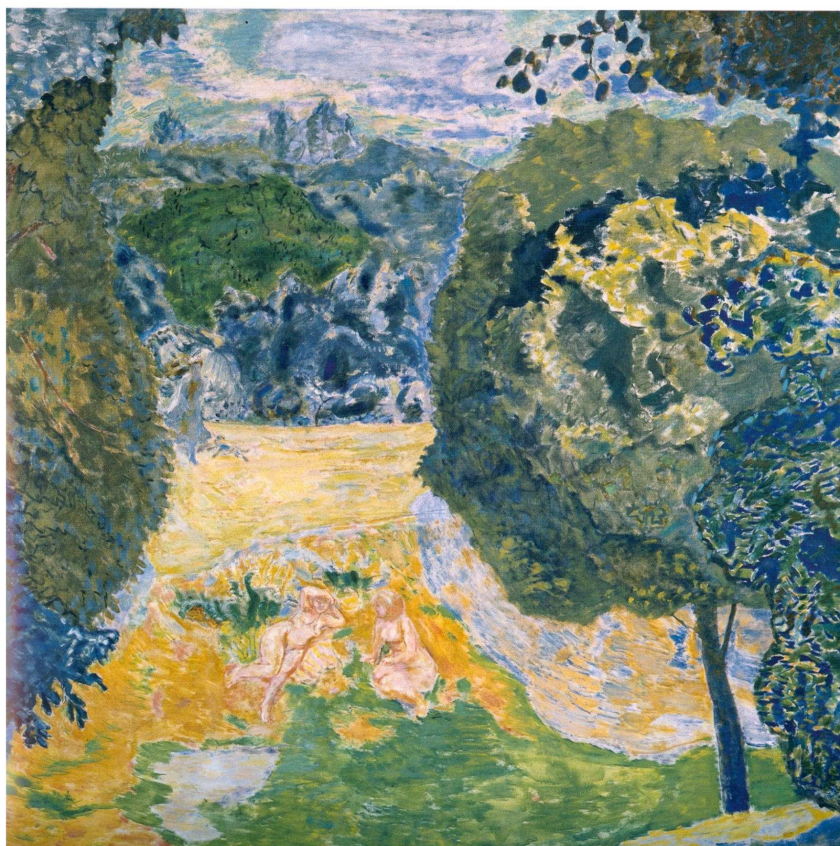
Bonnard en vient à élaborer un dialogue permanent entre le fond et la surface en impliquant dans l'épiderme pictural le « bruit », le non-peint et la réserve qui interagissent avec les touches de couleurs et les empâtements plus opulents. Cela génère dès lors une distribution des tons saturés qui tend à l'éparpillement du regard sur toute l'étendue colorée et dans toutes les directions. Cet état de surface met en exergue une suggestion figurale et spatiale des plus singulières par laquelle l'image se donne tantôt comme une représentation figurative stable, tantôt comme une surface où les tonalités évanescences n'autorisent que très peu la détermination figurale. L'œuvre oscille entre discernement de la forme et dilution chromatique. Pour faciliter la lisibilité de la scène représentée en profondeur et « guider » le regard dans ses déplacements successifs en saccades sur la surface peinte, Bonnard introduit, entre autres, le motif de la fenêtre. Celui-ci aide à stabiliser la composition spatiale mais, pour autant, ne nuit pas aux qualités chromatiques et matiéristes de la peinture. L'œuvre baigne dans une luminosité également déployée sur toute la surface colorée qui frissonne en permanence et laisse présager l'imminence d'un événement visuel à venir sur la toile... Bien souvent, cet état d'instabilité chromatique s'accompagne, de la découverte, après-coup, sur la toile peinte, de figures épiphaniques. L'épiderme pictural devient le siège d'un phénomène de perception qui implique une première vision figurative à laquelle, dans un second temps se substitue un autre donné visuel différent. Bref, par les moyens de la couleur, Bonnard s'efforce à mettre du jeu dans le regard et à donner à la vision une mobilité et une variabilité qu'elle n'aurait pas sans un tel travail de la couleur. C'est cette particularité de la surface chromatique générant un



temps de perception plus long et plus lent durant lequel se manifestent les phénomènes d'épiphasis-aphanasis qui caractérise l'objet pictural réel auquel nous avons donné le nom de « Phénoménom » : par l'entremise des figures apparaissant-disparaissant dans l'épiderme plastique, nous sollicitons le dynamisme de la perception. Nous faisons appel à nos capacités proprioceptives par lesquelles nous tenons pour vraie la réalité contingente de l'objet pictural réel et prenons conscience de notre propre position existentielle dans l'entour réel de l'œuvre.

C'est cela-même qui intéresse pleinement l'artiste américain, George Segal. Mais cependant, parce que la démarche plasticienne de ce dernier est précisément celle d'un sculpteur, c'est par le biais d'enjeux liés aux contingences tridimensionnelles de son médium que nous aborderons la question des interactions entre la lumière et la couleur ; interactions qui impliquent de tenir compte de la présence même du spectateur au sein des dispositifs environnementaux qu'il construit. C'est à cela que nous allons dans le prochain chapitre nous intéresser.

Fiche Pierre Bonnard N° 57



L'été. (Détail). 1909. Panneau décoratif. 240x360 cm.  
Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence. Dauberville cat.538



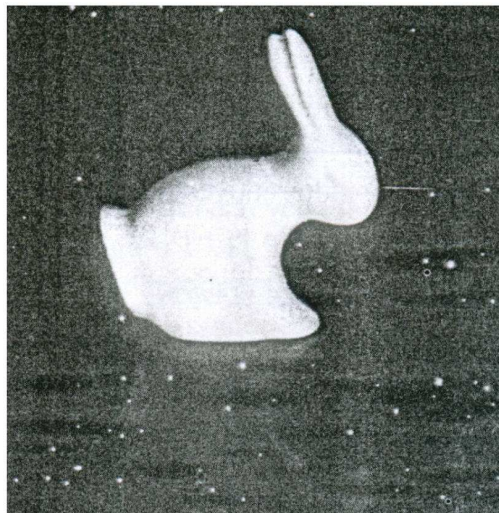
La danse ou L'été. Vers 1912. 202x254 cm. Musée Pouchkine, Moscou. Dauberville cat.720



## Fiche Pierre Bonnard N°58

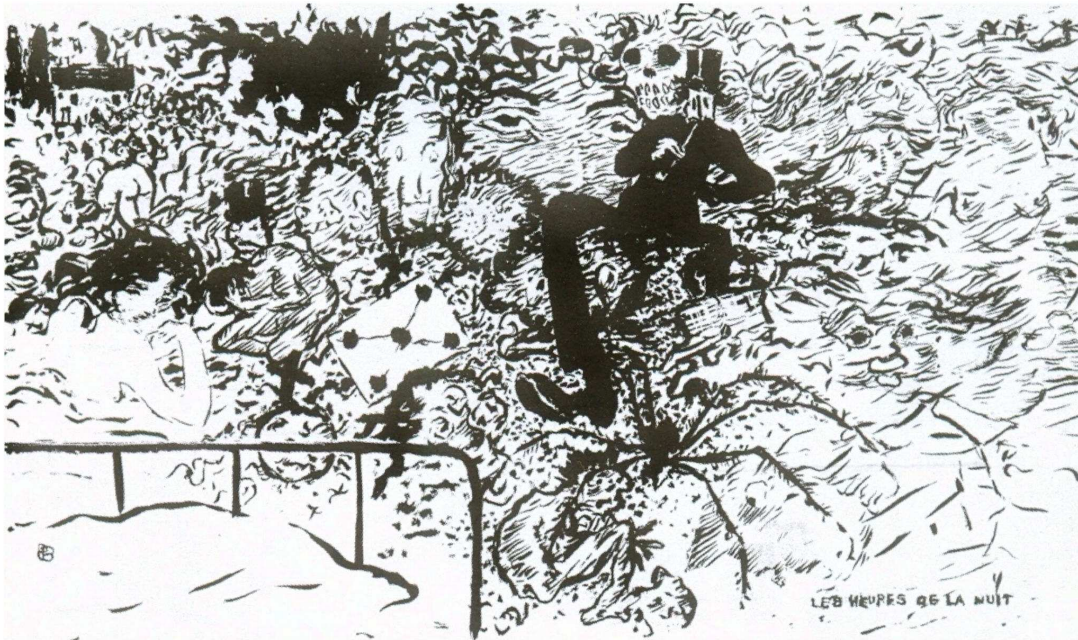


BONNARD: Femme au parapluie. 1895. Lithographie.  
Epreuve à grandes marges, 21,8x12,5cm. Coll. Ambroise Vollard, Paris



Vieille femme ou jeunes filles / Lapins-Canard : figures réversibles ambiguës.  
(in Richard L. Gregory, L'oeil et le cerveau, psychologie de la vision, p 258

## Fiche Pierre Bonnard N°59



BONNARD: Les heures de la nuit. 1893. Lithographie. 13,5x23,5cm. coll. particulière



Image ambiguë reversible: Le dalmatien.  
(in R.L.Gregory, L'oeil et le cerveau, psychologie de la vision. p 25)



## Fiche Pierre Bonnard N°60



Le bateau jaune. 1938. Huile sur toile, 58x76cm. Coll. Charles Zadok, New York. Dauberville cat.1563



Paysage du cannet ou Grand paysage du midi. 1945. Huile sur toile, 95x125cm. Milwaukee Art Center, Milwaukee, USA. Dauberville cat.1652

### 3.4- La couleur et la lumière dans les dispositifs spatiaux de George Segal.

De toute évidence, nous dit Pierre Restany, dans l'œuvre de George Segal, « l'expérience picturale marque la sculpture par le jeu subtil des surfaces, le rapport à l'objet, le choix des coloris »<sup>1</sup>. Ainsi en vient-il à mettre en œuvre « le principe [...] des tableaux vivants, à partir de personnages grandeur nature »<sup>2</sup>, dans le double rapport espace-objet et personnage-objet. Nous nous sommes très largement penchés dans les chapitres précédents sur le rôle et la manière avec laquelle le sculpteur américain a pu faire usage d'une pluralité d'objets usuels réels pour élaborer ses divers espaces de représentation. De même avons-nous abordé à maintes reprises les modalités de mise en œuvre des différents éléments constituant ses environnements plastiques et mis en avant les rapports intrinsèques que peuvent entretenir les modelages de figures en plâtre avec l'entour, les objets réels et le spectateur impliqué invariablement dans l'espace de l'œuvre. Nous avons constaté que, de façon récurrente, les personnages de plâtre, les ready-made et les éléments de structure pouvaient recevoir un traitement chromatique qui renvoyait ipso facto aux modes picturaux. De même, l'espace de l'œuvre est-il agencé selon un échelonnement des plans en profondeur et une présentation frontale des divers constituants plastiques qui induisent dans l'esprit du spectateur une perception de l'artefact comme pouvant relever d'enjeux tout autant picturaux que sculpturaux.

Les interactions entre les personnages moulés en plâtre, les objets « ready-made » qui leur sont associés et l'entour réel ont très largement occupé notre pensée. Nous serons encore sans aucun doute amenés à nous intéresser aux qualités matérialistes et structurelles de ces environnements artistiques mais, tout au long de ce chapitre, notre réflexion se portera bien davantage sur les différents aspects chromatiques et lumineux qui opèrent au sein des réalisations tridimensionnelles du plasticien américain. Par ailleurs, nous devons toujours nous rappeler qu'avant d'être un sculpteur accompli et unanimement reconnu comme tel, il fut un peintre qui reçut tout à la fois l'influence de « l'Action painting » (notamment de Wilhem de Kooning et dans une certaine mesure de Jackson Pollock) et celle de coloristes français tels Pierre Bonnard et Henri Matisse. Nous nous fixerons donc comme finalité, pour les prochains paragraphes, de mettre en exergue les aspects de l'œuvre segalienne qui ont à voir avec les problématiques de la couleur, de la lumière et de leur interaction au sein de l'espace réel. Notre regard se portera en conséquence sur la complexité de son travail artistique mêlant picturalité et sculpturalité, jouant sur les subtilités de la couleur comme matière mais aussi comme relevant de phénomènes proprement lumineux. Bref, nous aurons à observer la manière avec laquelle Segal fait intervenir

---

<sup>1</sup> Pierre Restany, *Segal*, Cat. Exposition, Paris, Galerie Maeght Lelong, Repères-cahiers d'art contemporain, 1985, p 7

<sup>2</sup> Pierre Restany, op cit, p 9

dans un même espace des phénomènes chromatiques qui renvoient aux synthèses soustractive ou additive de la couleur. En somme, nous analyserons les diverses façons avec lesquelles il parvient à conjuguer la couleur, au sein de ses environnements plastiques, en tant que matériaux de recouvrement et comme phénomène lumineux. Nous nous pencherons sur les qualités de surface chromatique des éléments formels constituant le dispositif spatial et sur la couleur comme relevant du flux de lumière incidente, intrinsèque au dispositif spatial, ces deux natures de couleur se conjuguant afin de donner à l'œuvre sculpturale une envergure expressive et une atmosphère particulière. Nous repèrerons aussi, dans certaines pièces la façon avec laquelle Segal se joue de l'ombre et de la lumière incidente, impulsant des dimensions émotives, sensuelles, dramatiques ou tragiques à l'œuvre. Dimensions qui ne sont pas sans rappeler quelques aspects propres aux tendances valoristes et luministes que nous avons définies voici quelques chapitres.

Nous observerons aussi que, dans certains cas, Segal fait passer l'ombre et la lumière avant la couleur. Il cherche à moduler des atmosphères lumineuses qui mettent du jeu dans le regard du spectateur et le conduisent à percevoir les interférences qui opèrent entre les objets colorés disposés à même le sol, dans l'espace réel. Dans certains dispositifs, il parvient à produire une ambiance toute aussi étrange que dramatique en impliquant de violents clairs-obscurs ou des contrastes de valeur noir/blanc, attirant l'œil sur certaines zones fortement accusées alors que d'autres restent dans la pénombre. D'autre fois, c'est par une intégration de la figure dans un milieu chromatique à dominante grise ou encore par un éclairage direct diffus que des éléments formels dialoguent avec l'entour. Parfois encore, il use des qualités suggestives de la pâte colorée pour rendre plus prégnante la réalité contingente de ses sculptures ou utilise la couleur pour des raisons de marquage sémantique... Toute l'œuvre artistique de Segal à l'égard des enjeux chromatiques et lumineux, nous semble d'une extrême variété et d'une grande complexité. Elle est le résultat d'une démarche artistique qui s'est toujours préoccupée des compénérations Volume-couleur-lumière opérant dans l'espace de l'œuvre et qui a toujours fait preuve d'une conscience aiguë de la relation perceptive que le spectateur est amené à entretenir avec l'œuvre, l'entour et la lumière réelle. C'est par la couleur diversement introduite dans le dispositif et par ses rapports intrinsèques au flux de l'éclairage réel, que Segal tente d'élargir plus encore pour le spectateur, la vision des choses en donnant au traitement chromatique et lumineux de ses divers environnements sculpturaux une envergure émotive, psychologique, sensuelle tout autant qu'une fonction parfois imitative, suggestive ou expressive.

Ainsi aurons-nous à porter notre attention sur une grande diversité d'œuvres dans lesquelles l'artiste a foncièrement mis l'accent sur les enjeux de la couleur et de la lumière dans leur interaction avec l'entour. Le premier type d'artefact artistique, sur lequel nous nous arrêterons tout d'abord, est constitué par l'association de modelages de figures en plâtre ayant conservé leur surface brute et blanche avec des objets polychromes. La couleur est introduite, pour l'essentiel, par l'entremise des matériaux recyclés ou d'objets choisis précisément par l'artiste pour les qualités chromatiques intrinsèques à certaines de leurs surfaces. C'est les cas d'installations telles



« Le poste à essence » de 1963-1964, la « Femme dans un restaurant » de 1961 ou encore « La machine de l'année »<sup>3</sup> de 1983 où le choix apparemment arbitraire des couleurs n'est tributaire que du ton local de chacun des mobiliers ou objets associés à la scène représentée. Dans d'autres œuvres telles « Parking » de 1968 ou « Heure de pointe »<sup>4</sup> de 1983, il associe aux modelages de plâtre brut, des éléments peints et des éclairages artificiels des plus efficaces. Dans d'autres productions, encore, s'il utilise des personnages blancs et des objets polychromes il leur associe non seulement un éclairage contingent des plus efficaces mais fait usage de moyens cinématographiques ou d'artifices lumineux conséquents pour induire une certaine vision de l'espace. C'est par exemple ce que nous pouvons observer sur le pare-brise du « Camion » de 1966 sur lequel est projetée l'image d'un paysage qui défile au gré du déplacement fictif du camion sur la route. L'utilisation d'images mobiles projetées est parfois remplacée par un montage de plastiques translucides colorés judicieusement assemblés pour donner l'illusion d'un espace éclairé très profond, voire presque indéfini. Telle est l'impression perçue lorsque notre regard se porte sur « Time square le nuit » et « La vue aérienne »<sup>5</sup> réalisées en 1970, ou encore sur la troisième version de la « Devanture de restaurant »<sup>6</sup> de 1971. Dans ce type d'artefact pourvu d'effets de lumière plus ou moins spectaculaires, la profondeur de l'espace est suggérée par un jeu savant de points lumineux judicieusement disposés afin d'évoquer un paysage urbain nocturne. D'autres pièces telles « Passer, Ne pas passer » de 1976 sont équipées d'un système électrique permettant des jeux de lumières variables, qui s'allument et s'éteignent en alternance régulièrement, introduisant explicitement dans l'œuvre la notion de « temps qui passe ». Parfois, c'est par l'emploi d'un poste de télévision que l'artiste introduit la temporalité dans ses environnements plastiques. Ces jeux de lumières électriques ont aussi comme finalité de captiver plus encore le regard du spectateur en lui donnant à percevoir l'étrange dialogue qui opère entre ces artifices lumineux mobiles et l'immuable immobilité des personnages en plâtre. Dans « Le bar »<sup>7</sup> de 1971, un téléviseur fonctionne en permanence et une enseigne lumineuse faite de néons rouges et blancs projette sur l'épaule droite du personnage assis une lueur rose.

Nous nous intéresserons ensuite à un autre type d'œuvre dont la principale différence réside dans le fait que les personnages en plâtre, au même titre que les objets recyclés, présentent des surfaces colorées. Cependant, à l'inverse de ces derniers, il s'agit d'un traitement chromatique qui leur confère des qualités picturales indéniables, auxquelles peuvent se joindre, le cas échéant, l'action plus ou moins directe d'un flux de lumière incidente. Parmi ces pièces nous déterminerons deux ensembles bien distincts mais qui, toutefois peuvent se mêler, s'amalgamer en un artefact chromatique

---

<sup>3</sup> Voir fiches George Segal N°49, 50 et 51 pages 977, 978 et 979

<sup>4</sup> Voir fiches George Segal N°54 et 71 page 982 et 995

<sup>5</sup> Voir fiche George Segal N° 53 page 981

<sup>6</sup> Voir fiche George Segal N° 53 page 981

<sup>7</sup> Voir fiche George Segal N° 56 page 998



mixte. La première série regroupe des modelages de plâtre recouvert uniformément de couleur en à-plat, sans nuance : des pièces aussi différentes que les bas-reliefs « Femme rouge sur une couverture » ou la « Femme bleue derrière une porte sombre »<sup>8</sup> de 1975 ainsi que des sculptures autonomes comme la « Femme rouge derrière une porte rouge » de 1975 ou « Femme bleue sur un banc du parc »<sup>9</sup> de 1977 en font partie. La seconde série qui participe de ce type d'artefact sculptural polychrome est constituée par une multitude de fragments et de modelages figurant des personnages en entier dont les surfaces circonférentielles sont totalement ou partiellement peintes à l'aide de jus de couleur transparente. Cette application de teintes fluides, déposées en différents glacis, donne aux surfaces une qualité picturale des plus sensibles octroyant à l'artefact artistique des accents plus ou moins naturalistes ou expressionnistes. Des reliefs tels le « Portrait de Meyer Schapiro » de 1977 ou « Femme bleue contre une porte bleue »<sup>10</sup> de 1980 mais aussi les diverses séries de fragments peints tels « Les mains »<sup>11</sup> de 1982 et les sculptures autonomes comme « Couple sur un lit noir » de 1976, « Femme debout se regardant dans un miroir »<sup>12</sup> de 1996 en sont des exemples sur lesquels nous aurons à revenir ultérieurement.

Un autre type de production hybride, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture, occupe à nos yeux une place de choix dans la production artistique de Segal : ce sont les dispositifs spatiaux 2D/3D qui constituent l'objet pictural réel auquel nous avons donné le nom d'Objicio. Il s'agit d'œuvres parfaitement mixtes dans lesquelles le regard trouve simultanément des enjeux relevant du pictural et d'autres qui renvoient au sculptural, les deux catégories artefactuelles étant ici intrinsèquement amalgamés. Ainsi, par exemple, la « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>13</sup> de 1981 réfère-t-elle inexorablement à des problématiques prenant leur source tout autant dans l'activité picturale que sculpturale. De même, des œuvres comme « Helen aux pommes » de 1981 ou le « Restaurant italien »<sup>14</sup> réalisé sept ans plus tard, constituent-ils des « entre-deux », des peintures-sculptures dont la structure tridimensionnelle laisse voir des surfaces à la picturalité exacerbée. D'autres pièces appartenant à ce type d'artefact polychrome présentent la particularité d'un traitement chromatique radicalement divergent qui ne relève pas des mêmes modalités fonctionnelles. Dans le « Bal costumé »<sup>15</sup> de 1965-1972, par exemple,

---

<sup>8</sup> Voir fiches George Segal N°60 et 61 pages 1019 et 1020

<sup>9</sup> Voir fiches George Segal N°59 et 69 pages 1017 et 1023

<sup>10</sup> Voir fiches George Segal N° 14 et 72 pages 1025 et 1028

<sup>11</sup> Voir fiche George Segal N°69 page 1023

<sup>12</sup> Voir fiches George Segal N°70 et 72 pages 1026 et 1028

<sup>13</sup> Voir fiche George Segal N° 62 page 1024

<sup>14</sup> Voir fiche George Segal N°72 page 1028

<sup>15</sup> Voir fiche George Segal N°58 page 1015

chacune des six figures en plâtre composant la scène est recouverte d'une couleur différente uniformément passée en à-plat. La couleur, ici, n'est pas employée par Segal pour les mêmes finalités expressives : elle participe davantage de la détermination sémantique et psychologique des personnages figurés dans l'espace en trois dimensions.

Nous nous pencherons ensuite sur des œuvres murales auxquelles nous avons par ailleurs accordé une importance capitale dans la mesure où elles permettent de définir le « Sigmun », c'est-à-dire l'objet pictural réel dont la spécificité est de se présenter comme un relief ou un assemblage polychrome en saillie sur le mur d'accrochage, débordant sur l'en-face où se trouve le regardeur... c'est le cas des presque toutes les « Cézanne's still life », du « Restaurant diner »<sup>16</sup> ou encore des reliefs néo-cubistes réalisés dans les années quatre vingt... Rappelons à ce sujet que ce type d'objet pictural réel fut pour la première fois construit par Braque, puis par Picasso, dans les années 1912 et 1913: les constructions éphémères en papier ou les « Guitares »<sup>17</sup> de 1912-1913 de Picasso. Nous préciserons encore une fois que, de notre point de vue, nous situons essentiellement la différence entre l'Objicio et le Sigmun dans le fait que le premier déploie un entour plastique totalement identifiable à l'espace de l'œuvre dans lequel le spectateur peut effectivement évoluer de toute part, pouvant s'introduire au sein du dispositif, le traverser physiquement de part en part. C'est en ce sens que nous entendons le terme latin « Objicio » : faire front, faire obstacle. Le « Sigmun », quant à lui renvoie davantage à son acception première : « qui fait signe » et correspond, par conséquent, à un objet réel pictural dont les constituants structurels et chromatiques se déploient en dehors de l'espace de représentation de la surface peinte, déborde dans l'en-face sans pour autant permettre d'amalgamer tout l'espace de monstration à son entour plastique. Là est une différence qui mérite d'être précisée. Nous aurons l'occasion d'y revenir plusieurs fois dans le cours de notre réflexion puisque le traitement chromatique et son interaction avec l'incidence lumineuse jouent un rôle des plus révélateurs quant à la perception de l'espace proche comme constituant plastique à part entière de l'objet pictural réel. Nous terminerons notre propos en observant des pièces quelque peu singulières dans lesquelles le modelage de plâtre peut être peint seulement de façon partielle, telle la « Femme à la veste rouge »<sup>18</sup> de 1958. Nous parlerons aussi de quelques œuvres dont les personnages de plâtre brut sont associés à des objets ayant subi à leur tour un traitement chromatique particulier ou assumé comme tel. C'est le cas de « L'homme appuyé contre une série de portes » ou plus encore du « Portrait de Sidney Janis regardant une composition de Mondrian »<sup>19</sup> de 1967.

---

<sup>16</sup> Voir fiches George Segal N° 29, 37 et 40 pages 689, 692 et 1049

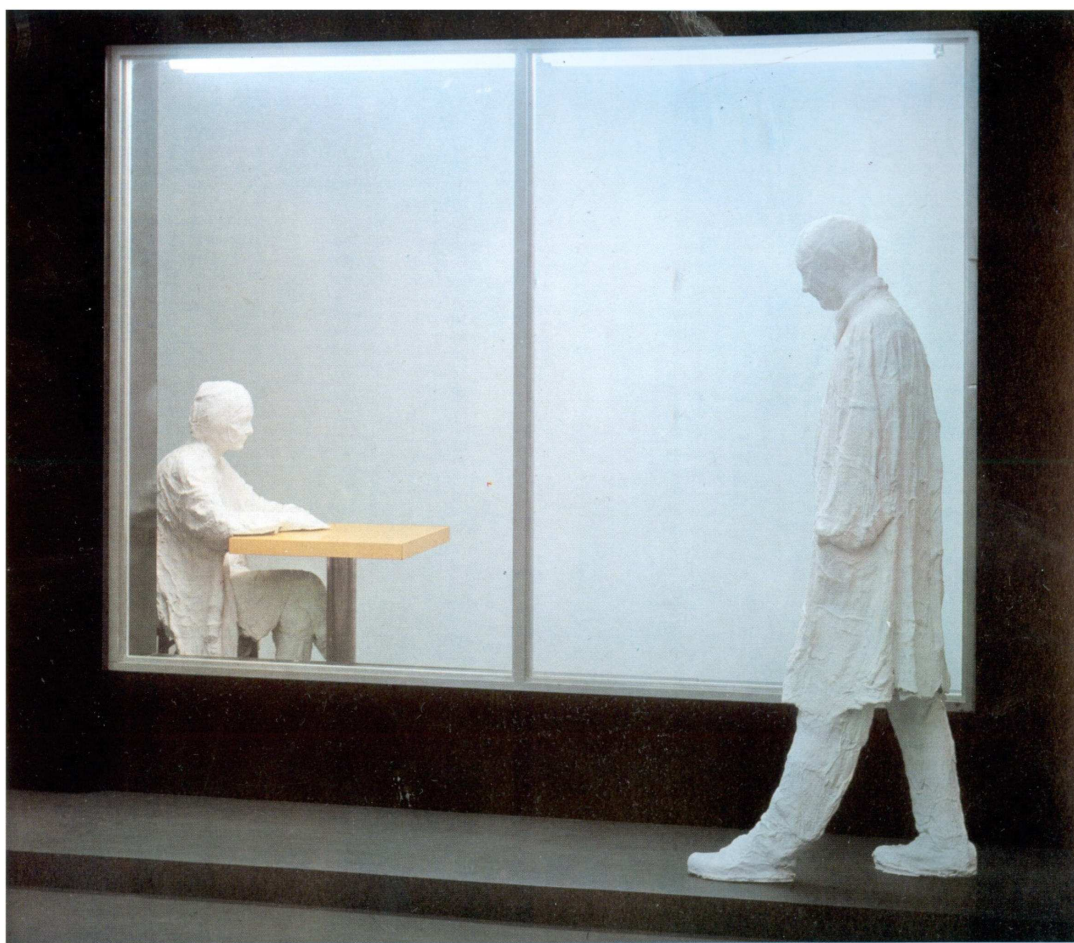
<sup>17</sup> Voir Fiche Pablo Picasso N° 14 page 709 Volume 2

<sup>18</sup> Voir fiche George Segal N°73 page 1000

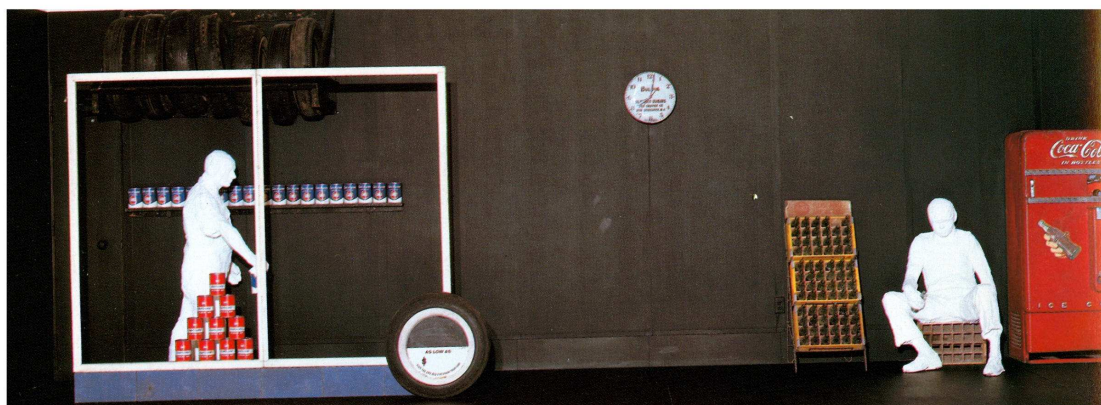
<sup>19</sup> Voir fiches George Segal N°48 et 70 pages 625 et 1026



## Fiche George SEGAL N° 49



Devanture de restaurant N°1. 1967. Plâtre, bois, métal et plastique, vitre. 244x351x175 cm.  
Walbraf-Richartz Museum, Cologne



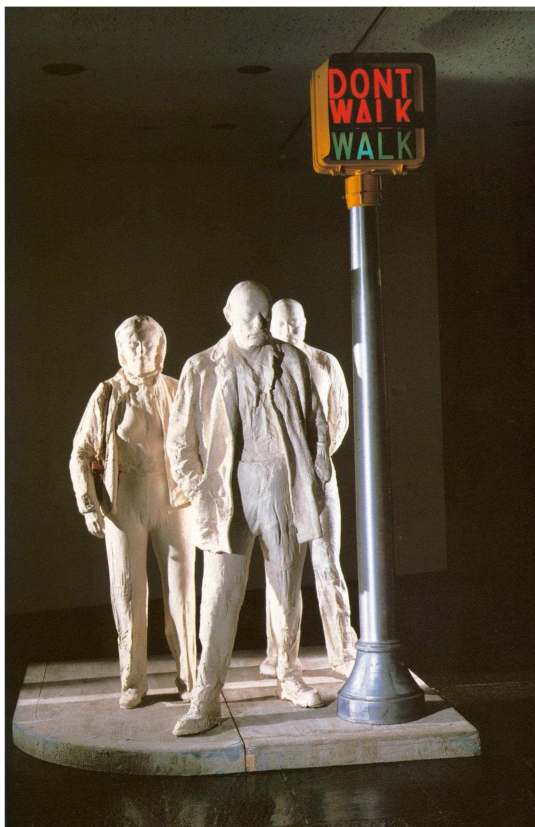
Le poste d'essence. 1963-64. Plâtre, métal, verre, pierre et caoutchouc. 262x748x123 cm (installé).  
National Gallery of Canada, Ottawa.



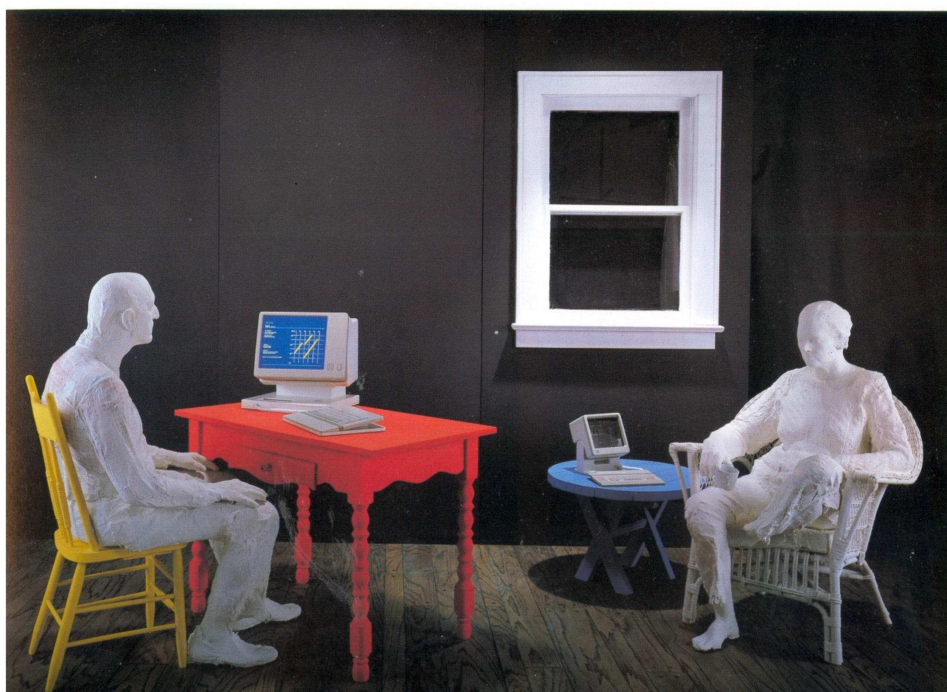
## Fiche George SEGAL N°50



La danse à quatre mains 1980. Plâtre, bois, plastique, boule lumineuse et spot électrique.  
figure: 173x97x97cm et entour 244x366x488 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Passer. Ne pas passer 1976.  
Plâtre, ciment, métal, bois peint et lumière électrique. 264x183x183 cm.  
Whitney Museum of America Art, New York



La machine de l'année. 1983. Plâtre, bois peint, plastique et objets divers. 244x366x244 cm. Coll. Time-Life Inc. New York



## Fiche George SEGAL N°51



Ruth dans sa cuisine (Version finale). 1964-66. Plâtre, bois et divers objets et matériaux. 127x183x182cm.  
Von Der Heydt Museum, Wuppertal, Allemagne



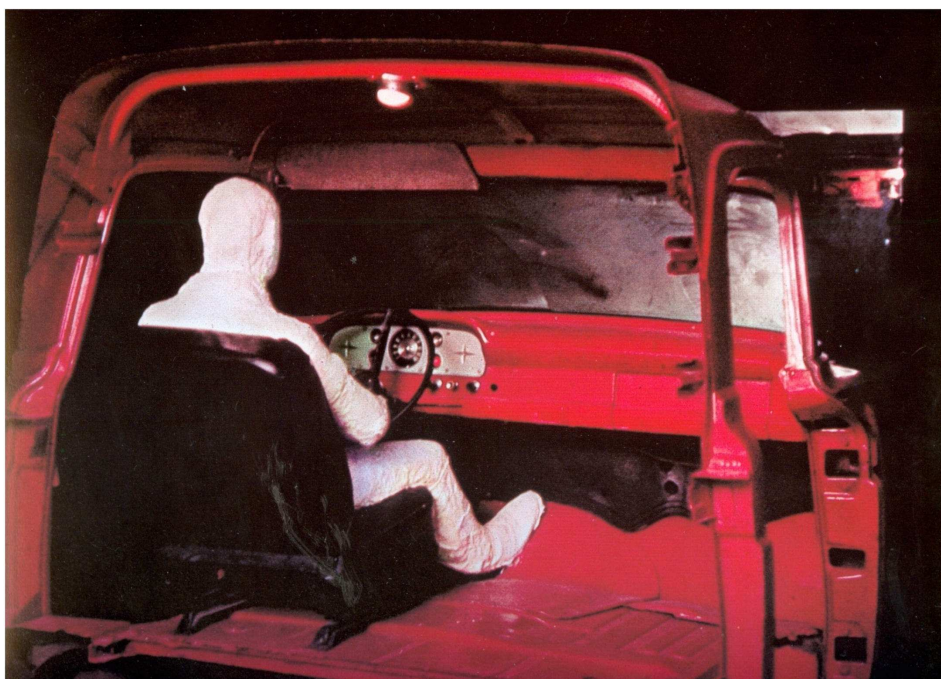
Femme dans un restaurant. 1961. Plâtre, bois, métal, vynil et Formic, radiateur, rideau et fenêtre.  
131x165x110 cm. Coll Wolfgang Hahn, Cologne



## Fiche George SEGAL N°52



Le métro. 1968. Plâtre, métal, verre, cuir, caoutchouc et lumière électrique.  
229x292x135 cm. Coll. Robert B. Mayer, Chicago.



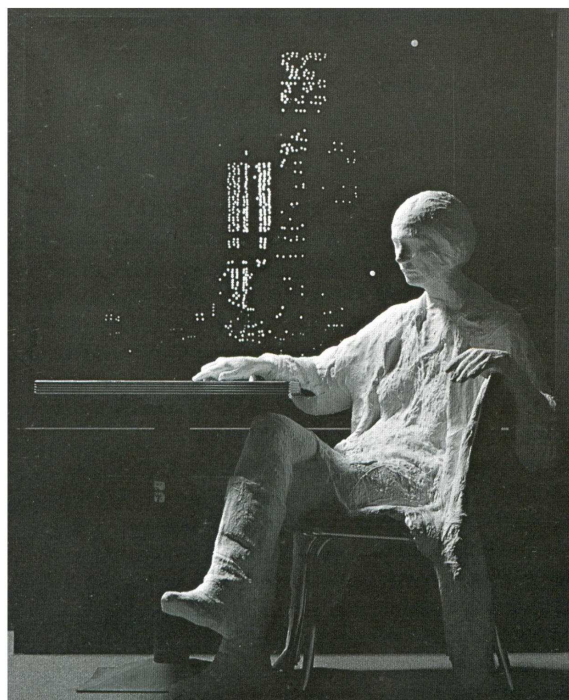
Le camion. 1966. Plâtre, bois, métal, verre et vinyl, projection de film. 168x152x135 cm.  
Art Institut of Chicago. Coll. Frank G. Logan Fund



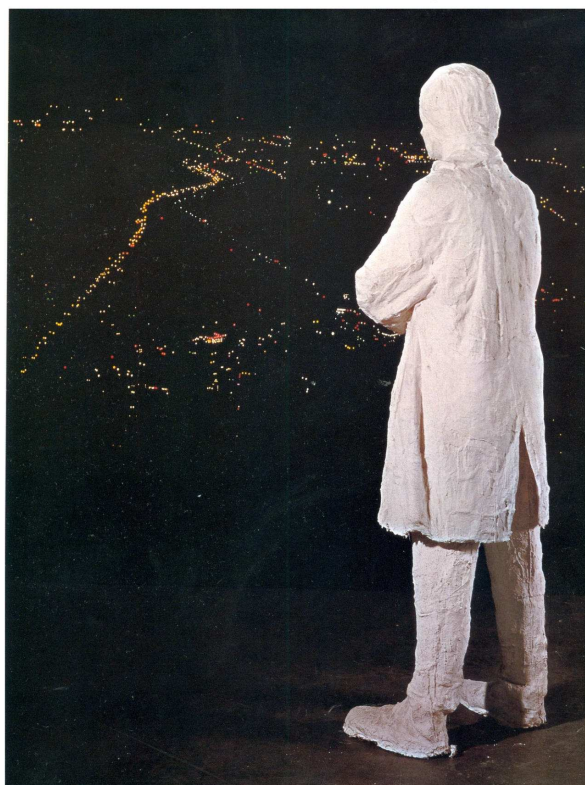
## Fiche George SEGAL N°53



Time square la nuit. 1970.  
Plâtre, bois, plastique, lumière incandescent et fluorescente.  
224x244x84cm. Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska



Devanture de restaurant N°3. 1971.  
Plâtre, bois, métal, plastique, verre et lumière incandescente. 183x182x166 cm.  
Coll. Attilio Codegnato, Venise



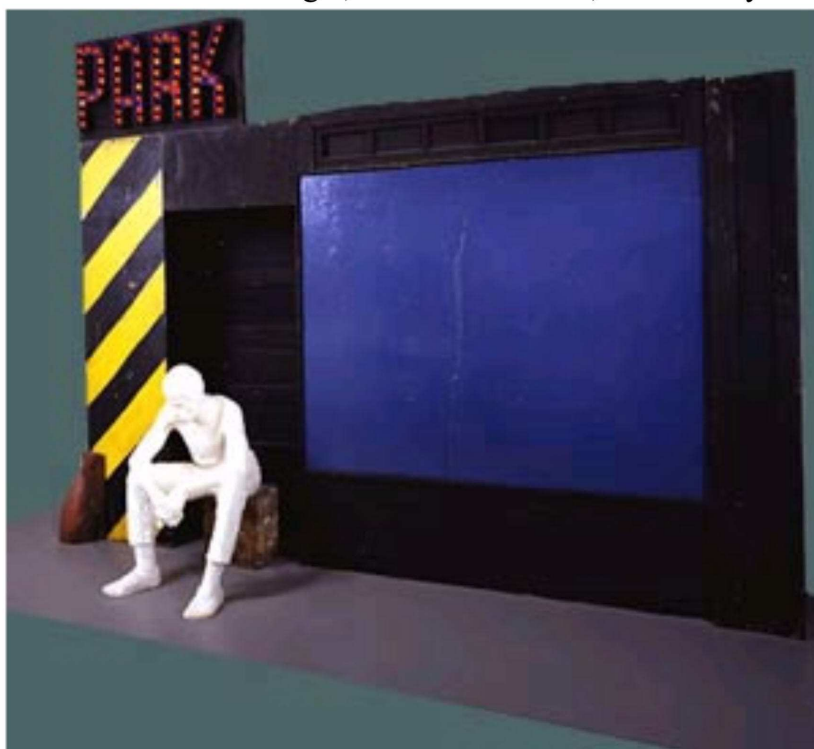
Vue aérienne. 1970.  
Plâtre, bois, plastique, lumière incandescente et fluorescente.  
244x247x122cm. The Art Museum of the Ateneum, Helsinki.



## Fiche George SEGAL N°54



Gertrude: double retraite. 1972. Plâtre, bois, plastique et pellicule Surper 8. 240x366x183cm. Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



Le parking. 1968. Plâtre, bois, métal et lumière fluorescente. 305x386x122 cm. Newark Museum, New Jersey

### 3.4.1- Des personnages modelés en plâtre brut dans un écrin fait d'objets réels colorés plus ou moins soumis à l'éclairage artificiel...

Le matériau de prédilection de George Segal pour ses réalisations tridimensionnelles est sans nul doute le plâtre. Matériau non toxique, malléable, peu onéreux, relativement fragile et périssable, il présente pour l'artiste des qualités indéniables tant d'un point de vue technique qu'esthétique. Tout d'abord, et nous l'avons amplement abordé dans la seconde partie de cet ouvrage, l'emploi de ce matériau met en exergue une relation très privilégiée entre l'artiste et son modèle. En effet, il implique non seulement de tenir compte d'un temps de prise relativement court nécessitant des gestes sûrs et appliqués mais engendre dans la relation modèle-artiste une proximité, voire une promiscuité patente, générée par le procédé-même d'application des bandes de plâtre: l'artiste applique à-même le corps de son modèle les fines bandelettes de plâtre humidifiées puis étale directement par-dessus une couche de plâtre mou afin de rigidifier la coque... C'est donc essentiellement avec ses mains que le sculpteur étale le fluide minéral, le modèle, le façonne, lui imprime les traces-mêmes des ses doigts. Matériau facile d'emploi, il permet d'agencer, dans un second temps, les diverses coques issues de la première phase de moulage « sur le vif » pour reconstituer après-coup, par assemblage, le personnage en son entier. Il autorise une diversité de textures et d'effets de matière donnant à la figure modelée des qualités de surface tantôt expressives, tantôt réalistes qui, par certains côtés, peut renvoyer à la grande tradition de la réplique et de la statuaire antique mais aussi à la production « bon marché » de l'époque contemporaine. Mais plus encore, pour Segal, ce matériau de construction présente l'indéniable avantage d'être blanc, naturellement blanc et mat : « La blancheur m'intrigue » dit-il, « parce qu'elle évoque une spiritualité désincarnée, pourtant inséparable des détails charnels et corporels du personnage [...] »<sup>20</sup>. Blancheur révélant un épiderme excessivement sensible qui fait dire à Ellen H. Johnson que « l'absence de finitions et le caractère relativement périssable du matériau entrent en conflit avec le sentiment d'éternité qui forme le contenu psychologique de l'œuvre de Segal. La tension qui en résulte est un élément essentiel de son pouvoir expressif »<sup>21</sup>. Les connotations du plâtre blanc s'accordent parfaitement avec la banalité des thèmes segaliens et participent pleinement de l'impression « de pure apparition plastique » et du saisissement perceptif qui captive le spectateur lorsque ce dernier appréhende le contraste harmonieux qui s'instaure entre

---

<sup>20</sup> George Segal, cité par Jan Van Der Marck, « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *George Segal*, Cnacarchive, sous la direction de Germaine Viatte, Paris, Centre national d'Art Contemporain, 1972, p 25

<sup>21</sup> Ellen H. Johnson, « George Segal et la sculpture », *George Segal*, Cnacarchive, loc. cit. p 52

le modelage de plâtre et l'entour construit d'objets réels polychromes soumis à un éclairage incident des plus sensibles.

Bref, pour Segal, conserver à ses modelages une telle blancheur et un tel aspect de la surface permet d'attirer l'attention du spectateur sur la matérialité patente de l'artefact et de mettre en avant les incontestables fluctuations lumineuses de l'éclairage incident sur les masses et les volumes. De surcroît, cela permet de révéler les aspérités, les défauts et les moindres détails physiologiques de la figure mais aussi les traces et les empreintes de doigts laissés par la main de l'artiste qui voit quelque peu dans ce procédé technique un « moyen de dessiner et de peindre. »<sup>22</sup> Mais là ne s'arrête pas le rapprochement que l'on peut faire avec l'univers de la peinture. Bien que ses œuvres ne nécessitent pas forcément un traitement purement pictural, Segal attache une importance cruciale à la couleur et à la lumière qui opère au sein de ses dispositifs. Il fait jouer le ton local de chaque objet et élément structurel qu'il utilise pour réaliser ses représentations figurales tridimensionnelles. Il agence l'ensemble des constituants de l'œuvre de telle sorte que le regard puisse y faire valoir des points de vue frontaux et met systématiquement en œuvre un éclairage incident qui participe de l'effet esthétique général. En cela les environnements sculpturaux s'accordent-ils aussi à des enjeux d'ordre pictural : « la couleur m'intéresse beaucoup en elle-même », dit-il, « pour l'ensemble de la composition, je tire parti de la couleur dont les objets sont faits. » Mais, précise-t-il, « de plus en plus, pourtant la couleur m'attire en tant que lumière plutôt qu'en tant que peinture. »<sup>23</sup> Si ses diverses scènes de la vie quotidienne faites de figures en plâtre et de ready-made modifiés, sont installées sous un éclairage incident qui leur octroie une atmosphère des plus singulières, le traitement qu'il applique aux surfaces de ses modelages de plâtre participe pleinement de l'effet d'étrangeté ou de dramatisation qui émane de ces dernières. Les qualités d'absorption lumineuse du plâtre et la manière avec laquelle il utilise ce matériau, lorsqu'il réalise ses modelages, donnent à ses personnages en plâtre un épiderme de surface très sensible à l'éclairage naturel ou artificiel. Ce matériau présente l'indéniable avantage d'avoir son existence propre tout en pouvant néanmoins se conformer précisément à la texture de l'objet sur lequel on l'applique. Comme le suggère Marco Livingstone, « son traitement littéral des corps et des objets placés dans l'espace réel » octroie à l'artefact une dimension imprégnée d'un « ensemble subtil de souvenirs, d'idées, d'attitudes et de sentiments » qui, rétrospectivement afflue dans l'esprit du spectateur. Ces réminiscences mnémoniques qui affluent du personnage figé dans une « chair » fragile de plâtre brut sont d'autant plus efficaces que le regard est amené à balayer l'espace de l'œuvre et à y découvrir un environnement plastique composé d'objets du quotidien et de mobiliers banals polychromes, servant en quelque sorte à contextualiser la scène figurée en lui conférant une certaine

---

<sup>22</sup> Remarque : plus exactement, il confiera à Jan Van Der Marck que travailler sur l'extérieur des moules avec des base de plâtre fluide constitue pour lui, « en un certain sens, [sa] version propre du dessin et de la peinture ». In Jan Van Der Marck, *George Segal*, New York, Harry N. Abrams, [1975], Editions augmentées 1979, p. 31

<sup>23</sup> Jan Van Der Marck, Op cit. p 25

étrangeté. « Beaucoup de gens ont l'air tellement choqués en voyant une forme réaliste en plâtre blanc, qu'ils ont tendance à fixer uniquement les figures ; Ce qui m'intéresse, c'est toute une série de choses et de rencontres qu'une personne découvre en tournant autour de plusieurs objets placés dans l'espace en relation précise les uns avec les autres (...) Mais la couleur m'intéresse beaucoup plus en elle-même [par rapport à la blancheur du plâtre] .»<sup>24</sup> C'est cet aspect plastique des plus captivants pour le regard, ce rapport dissonant entre les surfaces blanches et brutes de ces figures modelées et l'aspect chromatique et « naturel » des objets du quotidien qui leur sont associés dans le dispositif spatial que Segal met en exergue, de façon probante dans une grande partie de son œuvre. C'est à celle-ci que nous allons nous attacher tout de suite.

Des œuvres telles la « Femme dans un restaurant » de 1961 ou encore « La machine de l'année »<sup>25</sup> de 1983 appartiennent à ce type d'environnement sculptural : toutes deux sont constituées de modelages de personnages en plâtre brut non peint associé à du mobilier et des objets usuels colorés. La mise en scène des différents éléments composant le dispositif spatial ainsi que l'échelle humaine des figures de plâtre brut posées à-même le sol où se trouve le spectateur génèrent un sentiment de proximité très largement teinté d'étrangeté. Cela constitue sans nul doute l'une des particularités des environnements segaliens qui produisent une dissonance des plus surprenantes entre l'aspect artificiel et matérialiste du modelage de plâtre brut et l'apparence souvent synthétique des objets et mobiliers colorés qui lui sont associés. Par cet assemblage dissonant constitué d'un personnage de plâtre blanc modelé à la main et d'objets industriels colorés connotant fortement une certaine vision de la société moderne, Segal rend possible une « collision » entre le regardeur et les figures tridimensionnelles représentées. « Ce que je cherche, c'est à provoquer une série de chocs et de rencontres chez une personne se déplaçant dans l'espace entre divers objets disposés de manière à entretenir un rapport soigneusement établi. »<sup>26</sup> C'est cela même que nous pouvons observer lorsque notre regard se porte sur « La machine de l'année » de 1983 : La table basse, le bureau et la chaise sont peints chacun avec une couleur différente, passée en à-plat et sans nuance. Le sol est fait d'un plancher en bois foncé, les murs recouverts d'un revêtement noir. A l'arrière, une fenêtre dont l'hublot est totalement laqué de blanc est installée générant un fort contraste de valeur avec la couleur du mur. De même, le fauteuil en rotin sur lequel est assis le personnage féminin est entièrement peint en blanc. Sur chacune des deux tables, on aperçoit un ordinateur dont le revêtement plastique est de couleur claire. Les deux

---

<sup>24</sup> George Segal, Entretien avec Henry Geldzahler in *Quadrum* N° 19- 1966. Cité par Olivier Pellet. « *Entrée de cinéma. 1966-67, George Segal (1924-2000)* », Notice. Programme du programme du Baccalauréat 2003, Arts Plastiques option facultative. Mars 2005. In [www2.ac-Lyon.fr/enseigne/arts-plastiques/.../Segal.pdf](http://www2.ac-Lyon.fr/enseigne/arts-plastiques/.../Segal.pdf)

<sup>25</sup> Voir fiches George Segal N° 50 et 51 pages 978 et 979

<sup>26</sup> George Segal Cité par Olivier Pellet. « *Entrée de cinéma. 1966-67, George Segal (1924-2000)* », Notice. Programme du programme du Baccalauréat 2003, Arts Plastiques option facultative. Mars 2005. In [www2.ac-Lyon.fr/enseigne/arts-plastiques/.../Segal.pdf](http://www2.ac-Lyon.fr/enseigne/arts-plastiques/.../Segal.pdf)



personnages de plâtre blanc n'ont reçu aucun traitement pictural mais les qualités du matériau avec lequel l'artiste les a réalisés leur octroient une luminosité des plus patentes qui rivalise largement avec les tons soutenus des meubles. Si l'œil est tout d'abord attiré par le bureau vermillon sur lequel il repère un écran d'ordinateur d'un bleu lumineux, il se déplace successivement sur chaque élément coloré composant la scène. Puis, très vite il vient se fixer sur les zones blanches contrastant très fortement avec l'arrière-plan noir. Le regard se déplace par à-coups d'un point lumineux à l'autre, sondant dans un mouvement en saccades l'espace de représentation de l'œuvre en son entier. Ainsi Segal met-il en avant tout un jeu de tons lumineux et contrastés qui vient rythmer le champ de vision. La couleur, ici, joue un rôle structurant des plus importants dans la mesure où elle conduit les mouvements des yeux qui balaient la scène et appréhendent ainsi, non seulement les figures représentées et les mobiliers disposés dans la pièce sombre mais aussi l'entour, c'est-à-dire l'espace réel de l'œuvre qui se déploie dans la profondeur de champ. Les deux personnages de plâtre et la fenêtre recouverte d'une laque blanche, à l'arrière, constituent des points focaux qui favorisent les va-et-vient entre le devant et le derrière, le premier-plan et l'arrière-plan, la droite et la gauche. Segal construit un espace plastique figurant entièrement un intérieur lumineux où les contrastes de couleurs et les interactions avec le flux d'éclairage zénithal artificiel jouent à plein. Du fait-même que la fenêtre ne laisse transparaître aucun paysage, aucune lumière du jour, la scène figurée n'autorise aucune visée fovéale sur l'extérieur. Seuls, en fin de compte, les deux écrans lumineux des ordinateurs attirent discrètement l'œil qui y découvre des jeux graphiques lumineux... Bref, ici la couleur est distribuée de telle sorte à produire dans le regard des mouvements en saccade favorisant une suite de fixations fovéales sur chacun des éléments colorés et lumineux qui constituent la scène représentée, octroyant aux deux personnages un rôle essentiel de point focal dans la composition spatiale. C'est ce même principe de focalisation visuelle que nous retrouvons dans la « Femme dans un restaurant »<sup>27</sup> de 1961 : le personnage féminin, tout immaculé de blanc, contraste fortement avec les meubles polychromes qui l'entourent mais cependant il apparaît sur un arrière-plan de couleur blanche qui annihile quelque peu la perception d'un espace en profondeur et amoindrit le rapport fond-figure qu'entretient le modelage de plâtre avec le mur clair à l'arrière. Cependant, les fortes tonalités de verts, d'orangés et de bleus qui couvrent les surfaces des meubles tendent à accentuer la présence physique du personnage modelé qui, dès lors, demeure le centre par lequel l'artiste tient captif l'attention du spectateur sur l'ensemble du dispositif spatial. Cette pièce qui compte parmi les premiers environnements plastiques réalisés par l'artiste quelques mois seulement après la découverte du procédé de moulage par bandelettes de plâtre à prise rapide, constitue une scène d'intérieur d'un réalisme social et psychologique fortement affirmé, renvoyant à la banalité existentielle de la société de consommation contemporaine. Œuvre sculpturale empreinte d'attentisme qui confronte le spectateur à « un espace narratif privé d'action »<sup>28</sup>, elle met en jeu une

---

<sup>27</sup> Voir fiche George Segal N°51 page 979

<sup>28</sup> Olivier Pellet, Op cit.

perception toute paradoxale d'un artefact purement plastique (le personnage féminin « pétrifié » en plâtre) associé à des ready-made modifiés, c'est à dire à des objets usuels polychromes recyclés (mais pas détournés de leur fonction originelle) dont les surfaces impeccablement lisses semblent davantage aseptisées. Le contraste de texture entre les surfaces laquées ou recouvertes de cuir du mobilier et l'épiderme mat et granuleux du personnage en plâtre blanc crée une tension visuelle qui exacerbe l'œil et l'oblige à scruter plus attentivement encore chacun des éléments qui composent l'espace de représentation. Il est amené à sonder les rapports entre la figure féminine monochrome, les divers objets colorés et l'arrière-plan formé d'un mur blanc et d'une baie vitrée obturée par un rideau de voile clair. Un éclairage incident judicieusement disposé au dessus, crée un effet lumineux intense par lequel le modelage de plâtre devient le point focal de la composition. « Quand quelque chose est tout blanc, avec peu de détails qui dispersent l'attention, qu'on ne voit ni les sourcils, ni le teint, ni les pores de la peau, ça me permet de diriger l'attention des gens sur une attitude, autrement dit, sur un état d'esprit. C'est pour cette raison que je les [les modelages de personnages] aime bien en blanc. Et puis l'étrangeté que le blanc donne à mes sculptures me plaît. »<sup>29</sup> Par ce traitement de surface très matiériste, le personnage féminin revêt un aspect plastique individualisé qui le confine dans l'anonymat et lui donne des allures d'archétype humain plus qu'une identité sociale et psychologique singulière... C'est cela-même que nous constatons aussi dans « Ruth dans sa cuisine »<sup>30</sup> (version finale) de 1964-1966 mais contrairement à l'œuvre précédente, Segal utilise des mobiliers dont les couleurs sont harmonieusement coordonnées avec l'entour. Le personnage féminin attablé constitue, par la prégnance de son épiderme de plâtre et par sa remarquable luminosité, un point focal à partir de quoi le regard balaie l'ensemble du dispositif.

Dans certains environnements spatiaux constitués de personnages en plâtre brut associés d'objets et mobiliers polychromes, l'artiste introduit d'autres modalités lumineuses et chromatiques permettant de jouer sur la perception de l'espace tridimensionnel. C'est le cas du « Métro » ou de « La station essence » de 1968 sur lesquels nous nous sommes penchés précédemment. Dans le premier, Segal effectue des essais de lumière cinétique en introduisant derrière la baie du wagon un film en couleurs qui représente le déplacement du train filant dans les longs tunnels sombres où l'on aperçoit quelques éclairages signalétiques, quelques reflets de lumières sur les parois extérieures, quelques indications graphiques à peine entraperçues. Cet artifice cinématographique, constituant l'illusion d'un parcours entre deux stations de métro, donne une impression que derrière la baie vitrée s'étend une profondeur de champ hors-cadre, voire se déploie un espace indéfini. Mais en plus, le fait-même d'avoir recours au procédé cinématographique implique une dimension temporelle patente : celle du déplacement de la trame de métro à l'intérieur du tunnel. Cette incorporation judicieuse des modalités cinétiques de l'image, cet usage de la projection filmique dans

---

<sup>29</sup> George Segal, « *Dialogue à trois voix* », *George Segal*, Cnacarchives, Paris, Centre National d'Art Contemporain, 1972, p. 27

<sup>30</sup> Voir fiche George Segal N° 51 page 979

l'entour du dispositif plastique induit chez le spectateur une perception de l'œuvre toute entière éprouvée comme un moment d'existence vécue: le regardeur ne contemple pas une scène figurant un instant de vie quotidienne, il participe psychologiquement de cette réalité dans la mesure où l'œuvre se déploie dans l'espace qui l'englobe, l'intégrant physiquement à l'entour de l'œuvre et l'obligeant à focaliser son attention sur les événements lumineux qui surviennent à travers la vitre du wagon. Bref Segal a cherché à traduire l'impression des soubresauts et des mouvements perceptibles d'une rame de métro en utilisant la projection cinématographique de la vue d'une galerie souterraine dans laquelle s'ébranle le métro. Mais, insatisfait par le peu de lisibilité que ce procédé technique permettait d'obtenir en termes de luminosité (la trace cinématographique d'un tunnel de métro très peu éclairé n'étant pas d'une très grande qualité lumineuse) Segal lui substitua très vite un jeu programmé d'ampoules électriques colorées. Cela conféra à l'œuvre un effet illusionniste certes plus stylisé mais tout aussi probant.

Il réutilisa à plusieurs reprises ce même procédé de projection cinématographique intégrée à l'œuvre dans d'autres productions sculpturales telles « Gertrude : double retraite » de 1972 ou encore « Le camion »<sup>31</sup> de 1966. Dans cette dernière pièce, l'artiste introduit dans le champ de vision du spectateur observant la scène d'un point de vue situé à l'arrière du véhicule, l'illusion cinétique du parcours que ce dernier est sensé avoir effectué durant cinq minutes. Ce petit film rend compte du déplacement du camion sur une route vue à travers le pare-brise avant du véhicule: on y voit la route qui défile, les lumières des lampadaires et des fenêtres de maisons qui apparaissent et disparaissent au gré du défilement des images projetées mais toutefois l'effet demeure un tant soit peu stylisé, sans véritable volonté de tendre à un réalisme illusionniste. Comme l'écrit Jan Van der Marck, ces informations lumineuses projetées au devant du pare-brise de la cabine du camion qu'on observe d'un point de vue situé du côté du conducteur, « n'étaient encore qu'une notation intellectuelle, d'un effet très réussi mais qui se contentait d'ouvrir une brèche dans des compositions statiques, au champ restreint. »<sup>32</sup> Il utilisera à nouveau ce type de procédé cinématographique dans d'autres œuvres comme, par exemple, dans la version n° 2 de la « Devanture de restaurant » de 1967 où il tenta de faire intervenir simultanément la lumière, la couleur et la projection d'images filmées. Mais, à cette époque, cette tentative d'association cinétique de la lumière et de la couleur, dans les dispositifs tridimensionnels, ne le satisfait pas complètement. Il chercha d'autres solutions plus adaptées. Ce n'est que quatre ans plus tard qu'il entreprit de réaliser à nouveau une troisième « Devanture de restaurant »<sup>33</sup> mais il substitua à la projection filmique un dispositif d'éclairage produisant un effet illusionniste d'immeubles dont on apercevait la multitude de fenêtres partiellement éclairées au loin : cette pièce mettait en avant une exploitation de la lumière électrique comme moyen et matériaux intrinsèques de l'œuvre. C'est ce même principe de

---

<sup>31</sup> Voir fiches George Segal N° 52 et 54 pages 980 et 982

<sup>32</sup> Jan Van Der Marck, « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *George Segal*, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 25

<sup>33</sup> Voir fiche George Segal N°53 page 981

lumière contingente servant à produire une illusion de profondeur que Segal utilisera de nombreuses fois durant années 1970. Il concevra et fabriquera lui-même tout un système d'éclairages sophistiqués qui donnera l'illusion d'un paysage nocturne se déployant derrière la fenêtre dans la profondeur de champ. Une pièce comme la « Vue aérienne »<sup>34</sup> de 1970 en constitue un exemple flagrant : elle donne l'impression que l'espace de l'œuvre se déploie jusqu'à l'horizon devenu infini et parfaitement indéterminé en profondeur. Le personnage modelé en plâtre brut qui se trouve au premier plan est éclairé par un spot situé en hauteur sur l'avant-plan. Il tourne le dos au spectateur et contemple une paroi noire parsemée de points lumineux intenses qui produit l'illusion d'une ville éclairée la nuit, s'étendant à perte de vue. « C'est la composition elle-même qui s'ouvre et fait éclater ses propres limites »<sup>35</sup>, écrit Jan van Der Mark. Comme dans « Times square de nuit »<sup>36</sup> de 1970, l'artiste parvient simultanément à restituer une illusion de profondeur illimitée et à asseoir la vision du spectateur sur un espace prégnant des plus sophistiqués ; espace dans lequel ce dernier est lui-même totalement incorporé grâce au jeu de lumières incidentes diffuses qui fait la part belle à la pénombre mais n'annihile pas pour autant l'incandescence des points de lumière qui percent toute la paroi opaque et noire formant le fond. Cette multitude de petites lumières est obtenue par un imbroglio de trous équipés de fins tuyaux de plastique ou de métal, de diamètres différents, munis de divers filtres colorés transparents. L'effet est remarquable : on a l'impression qu'une agglomération urbaine s'étend en contrebas jusqu'à l'infini. Segal parvient en quelque sorte à résoudre simultanément les problèmes de la couleur, de la lumière et de l'entour en liant étroitement, comme par magie, l'espace indéterminé d'une représentation illusionniste avec celui, plus concret de l'environnement réel dans lequel les personnages de plâtre blanc apparaissent en toute lumière, à même le sol que foule le spectateur. Celui-ci, dès lors, devient au même titre que le modelage de plâtre brut, l'un des protagonistes de cette étrange scène où l'espace illusionniste semble fusionner totalement avec l'espace réel de la salle d'exposition.

Parfois, Segal incorpore à ces compositions tridimensionnelles un poste de télévision en état de marche. Tel est le cas du « Bar »<sup>37</sup> de 1971 dans lequel le téléviseur, mais aussi une enseigne constituée de néons recréent de façon synthétique l'atmosphère pesante d'un établissement nocturne où l'alcool et la solitude se côtoient. Dans cette pièce, nous remarquons combien Segal attache d'importance à l'éclairage, jouant pertinemment sur les contrastes chaud/froid que génèrent les trois sources lumineuses opérant dans l'espace de l'œuvre : le téléviseur allumé qui propage un flux de lumière bleue, l'enseigne de bière étincelante de rouge et de blanc qui irradie de tons chauds l'épiderme du personnage en plâtre et une lumière blanche de faible

---

<sup>34</sup> Voir fiche George Segal N°53 page 981

<sup>35</sup> Jan Van Der Marck, « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *George Segal*, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 25

<sup>36</sup> Voir fiche George Segal N°53 page 981

<sup>37</sup> Voir fiches George Segal N°53 et 56 pages 981 et 998



intensité diffusée par un spot situé au plafond. Cet éclairage incident hors-cadre se pose essentiellement sur la figure de plâtre et accentue considérablement les effets de clair-obscur qui modulent son volume. L'ensemble du dispositif spatial prend en compte le déplacement du spectateur qui peut, selon son libre arbitre, se mouvoir tout autour de l'œuvre et appréhender visuellement deux aspects très différents de la scène représentée. Soit il la regarde à travers la devanture de verre et ne perçoit en fin de compte qu'un jeu d'ombres et de lumières très contrastées qui laisse entrevoir le minimum d'informations visuelles – comme si la scène était observée de l'extérieur – soit il peut en faire le tour et scruter la scène d'un point de vue situé à l'intérieur du café. Dans le premier cas, ce que nous percevons est volontairement réduit au strict minimum figural et l'œuvre met en exergue sa frontalité autant que son format rectangulaire, renvoyant à l'univers pictural plus que sculptural. Dans le second cas, l'espace est perçu comme un environnement sculptural très largement accentué par la présence du poste de télévision qui diffuse en permanence une image mobile sur son écran bidimensionnel. Dans les deux cas, les jeux de l'ombre et de la lumière se référant quelque peu aux tendances valoristes et luministes sont partie prenante dans la dramatisation, dans la mise en œuvre d'une certaine tension visuelle de la scène figurée. Lors d'une conférence, en 1967, Segal déclarait : « Je continue à travailler dans un domaine qui me semble pratiquement inexploré, par moi ou par quiconque. Si l'on accepte que l'on puisse se servir de n'importe quel objet réel existant dans le monde, et si l'on peut l'incorporer par un tour de passe-passe dans une œuvre d'art et exprimer ainsi une certaine réalité folle qui nous est propre, pourquoi ne pourrait-on pas se servir de lumière réelle comme moyen d'expression ? »<sup>38</sup>

Ainsi par exemple reprendra-t-il dans « La devanture de restaurant N°1 » de 1967, le principe d'échelonnement de plan frontaux visible dans « Le poste à essence »<sup>39</sup> de 1963-1964 mais il y adjoindra un éclairage artificiel intrinsèque à l'œuvre. Ainsi pouvons-nous remarquer dans ces deux environnements la présence d'une même baie vitrée délimitant un espace « intérieur » à l'arrière-plan et un espace « extérieur » au premier plan. Nous retrouvons là un principe de composition que nous avons très souvent rencontré dans la peinture de Pierre Bonnard : une surface vitrée sépare deux espaces contigus littéralement opposés. Dans « Le poste à essence », George Segal ne fait qu'évoquer par une structure de bois blanc la devanture du magasin et ce dernier ne possède pas d'éclairage électrique incorporé. L'œuvre s'affirme davantage selon des plans frontaux d'une faible profondeur de champ alors que dans « La devanture de restaurant N°1 » l'accent est mis sur l'effet lumineux qui transparaît au travers de la vitre, irradiant toute l'avant-scène. L'intérieur du restaurant est équipé de véritables néons blancs qui accentuent l'impression de champ profond, accordant à la lumière contingente un rôle primordial dans la structuration de l'espace. Ici, Segal fait en sorte que la lumière soit partie prenante dans

---

<sup>38</sup> George Segal, Conférence, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, 27 février 1967, in Cat. Exposition "Segal", 1967, Toronto-Buffalo, p 147 ; cite in "George Segal: le sens du pourquoi pas?", Segal, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 32

<sup>39</sup> Voir fiche George Segal N°49 page 977

l'œuvre, qu'elle serve tout à la fois à lier les divers plans et à marquer leur différence. Ainsi, l'intérieur du restaurant apparaissant derrière la baie vitrée est-il baigné d'une lumière intense qui attire immédiatement le regard alors que tout le premier plan laisse entrevoir des surfaces foncées à l'exception du personnage blanc qui marche sur le trottoir. L'œil dès lors ne cesse d'effectuer des va-et-vient entre l'avant et l'arrière, entre le personnage assis derrière la vitre et le passant qui marche juste devant. L'éclairage est tel que, malgré le même traitement de surface, les deux personnages en plâtre ne paraissent pas tout à fait de la même valeur : la figure féminine attablée à l'intérieur semble beaucoup plus claire que l'homme debout légèrement en contrejour, devant la devanture. Cet effet lumineux n'opère absolument pas dans « Le poste à essence » parce que l'œuvre ne possède pas un dispositif d'éclairage intrinsèque. Les deux personnages, bien que situés dans des espaces différents reçoivent un même flux de lumière incidente qui ne permet pas de jouer sur les effets de contrejour. Là réside une différence essentielle entre les deux œuvres : si dans l'une, Segal cherche à faire en sorte que le spectateur se déplace latéralement de droite à gauche (ou l'inverse), dans l'autre, il cherche à ce que le regard se porte de l'avant vers l'arrière, qu'il effectue une pluralité de mouvements fovéaux qui l'amènent à sonder le tissu des distances spatiales et à appréhender les compénétrations espace-objet-moulage en relation avec la lumière... Dans l'une comme dans l'autre, cependant, Segal enlève tous les détails superflus susceptibles de distraire le regard. Il adopte une approche plastique des plus économiques en termes de moyens afin d'une part, de dégager son dispositif de toute temporalité et d'autre part, de concentrer l'attention sur « la sensation d'espace pur »<sup>40</sup>... En somme, dans l'une comme dans l'autre, c'est bien de l'espace réel et de sa perception comme constituant de l'œuvre qu'il s'agit. Segal met en scène des personnages de plâtre blanc associés à des objets et des mobiliers réels, dans un cadre éclairé selon des jeux de lumières incidentes ou intrinsèques visant à inclure l'observateur dans l'entour de telle sorte qu'il soit « brutalement révélé à lui-même. »<sup>41</sup>

C'est encore ce que nous constatons lorsque nous portons notre attention sur un environnement plastique aussi imposant que « L'entrée du cinéma »<sup>42</sup> de 1966-1967. La lumière a un rôle fonctionnel à l'intérieur-même du dispositif spatial : elle éclaire directement ou par réverbération, partiellement ou en sa totalité, les divers éléments qui composent l'œuvre mais aussi elle crée une tension visuelle qui sert à des fins expressives. Segal met en avant, sur la gauche, une source lumineuse latérale et incidente qui vient se poser entre autre sur la caissière dont l'ombre portée est projetée sur la paroi rouge de la cabine. En même temps, l'artiste dispose un plafond d'ampoules à basse tension, de faible intensité, qui module l'entour et colore l'ensemble des éléments composant la scène. Le spectateur qui s'approcherait quelque peu du guichet se trouverait lui-même sous le flux lumineux de ce dispositif

---

<sup>40</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 64

<sup>41</sup> Jan Van Der Marck, « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *George Segal*, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 22

<sup>42</sup> Voir fiche George Segal N° 57 page 999

d'éclairage intrinsèque. Encore une fois, la blancheur du plâtre dont est faite la figure féminine contraste avec la polychromie des éléments de structure et constitue le point focal de la composition, c'est-à-dire le centre par lequel l'attention du spectateur est tenue captive sur l'ensemble du dispositif spatial. L'absence de socle et de délimitation de l'œuvre génère là encore un espace chromatique lumineux continu qui tend à supprimer toute frontière symbolique entre la réalité et l'art...

On pourrait s'attarder longuement sur d'autres œuvres de ce type mais nous ne ferions, en somme, que réitérer les propos que nous venons de tenir pour les quelques exemples choisis. Nous nous contenterons seulement d'énumérer encore quelques pièces dans lesquelles Segal a introduit l'éclairage électrique et mis en jeu de façon probante les compénétrations lumière-couleur-volume dans l'entour de l'œuvre. Des dispositifs tridimensionnels tels le « Cinéma » de 1963, « Passer, ne pas passer » de 1976 ou encore « Heure de pointe » de 1983 ou « Parking »<sup>43</sup> de 1968 participent effectivement de ces environnements plastiques polychromes et lumineux dans lesquels le modelage est laissé en son état de fac-similé en plâtre de la figure humaine.

Signalons toutefois, pour conclure, qu'un grand nombre des dispositifs, dans lesquels Segal allie le modelage de plâtre blanc et l'objet usuel coloré, ne fait pas appel à un éclairage électrique intrinsèque. L'artiste se contente d'un éclairage incident mettant en valeur judicieusement le ton local de chaque constituant plastique. Il aime à confronter les divers aspects de surface des éléments qu'il utilise et accorde beaucoup d'importance aux rapports chromatiques qui opèrent entre les diverses parties de l'œuvre. La couleur intrinsèque de chaque objet ou matériau est primordiale parce qu'elle participe de l'unité de l'œuvre et qu'elle optimise la perception visuelle d'un espace continu, cohérent et homogène ; perception qui induit chez le regardeur un sentiment d'appartenance et de proximité des plus efficaces. Bref, Segal joue sur les rapports entre la couleur blanche du plâtre brut, les teintes qu'il rajoute, le cas échéant, sur certaines surfaces et le ton local propre à chaque objet ou élément de structure spatiale. Faisant cela, il implique l'observateur dans l'entour de l'œuvre.

C'est le cas par exemple de « La femme assise sur une chaise rouge avec un peignoir de bain bleu »<sup>44</sup> de 1974. Le personnage féminin est laissé en son état de modelage de plâtre brut alors que le peignoir, lui aussi issu d'un travail de plâtre, est peint en bleu. La chaise garde sa couleur rouge d'origine alors qu'à l'arrière un panneau de bois est entièrement recouvert d'un gris uniforme. Par ce traitement chromatique l'œuvre gagne en picturalité et le regardeur est conduit à s'interroger sur les tenants poétiques d'une telle œuvre : s'agit-il d'une sculpture polychrome ou d'une peinture tridimensionnelle ? Une chose est sûre : le blanc résultant de l'épiderme de plâtre, soumis à un flux intense de lumière incidente, est bien appréhendé en tant que surface colorée, que tonalité. Mieux encore : par son aspect lumineux et clair, le personnage féminin se constitue comme le point focal par lequel nous entrons en relation avec l'ensemble du dispositif spatial

---

<sup>43</sup> Voir fiches George Segal N°50, 54, 57 et 71 pages 978, 982, 995 et 999

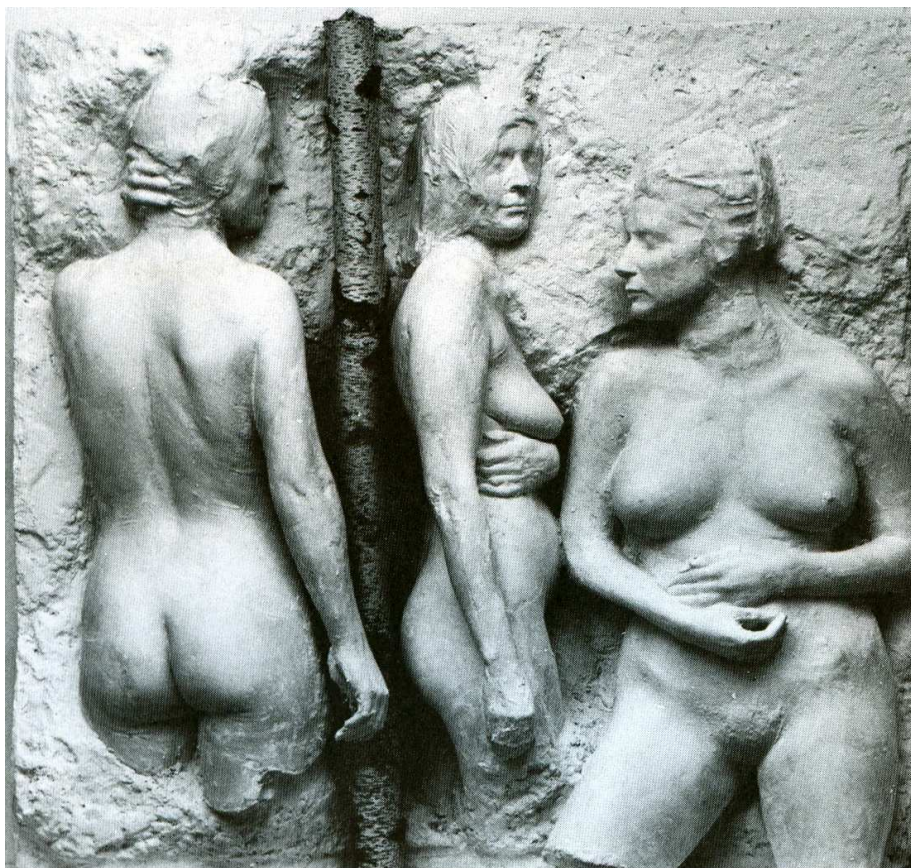
<sup>44</sup> Voir fiche George Segal N°62 page 1024

polychrome. C'est la même chose pour « La chaise de Picasso »<sup>45</sup> de 1973 qui compte, à nos yeux, parmi les artefacts artistiques les plus caractéristiques de la démarche plasticienne du sculpteur américain. Ce dispositif sculptural allie deux des principes qui fondent l'art de Segal : le modelage de figure humaine en plâtre et son association avec des objets de récupération, recyclés ou simplement mis en situation. Cependant, à y regarder de plus près, on constate que l'artiste ne se contente pas de réunir dans un même entour réel ces deux catégories d'artefacts... Il ne s'agit pas d'un simple rapprochement d'éléments disparates mais bien plus d'un véritable assemblage, d'une construction des plus élaborées. Nous en avons déjà parlé dans le cours de notre réflexion, l'œuvre est en fin de compte une transposition tridimensionnelle d'une gravure à l'eau-forte exécutée en 1933 par Pablo Picasso. Elle est constituée de deux entités sculpturales bien différentes, assemblées en un seul dispositif spatial : une statue de plâtre brut dont on perçoit les qualités matiéristes de la surface totalement blanche et une chaise-personnage faite d'un assemblage de divers matériaux et objets possédant chacun leurs propres qualités chromatiques et textuelles. Bref, dans cette œuvre, Segal n'engage véritablement aucune activité picturale puisqu'il n'utilise strictement pas de peinture, c'est-à-dire pas de pâte colorée. Seul le ton local des objets et matériaux participe de la polychromie de l'œuvre. Là encore, le personnage blanc constitue l'élément « d'accroche » du regard à partir de quoi il se déplace jusque sur le volume construit coloré que forme la chaise-personnage. Là encore, comme dans la quasi-totalité de sa production sculpturale, on observe l'absence de socle et la continuité de l'espace qui s'identifie pleinement à l'environnement réel où se trouve le spectateur... ce qui peut induire chez ce dernier, l'assimilation des couleurs du mur du fond, du sol et du plafond à l'entour plastique de l'œuvre.

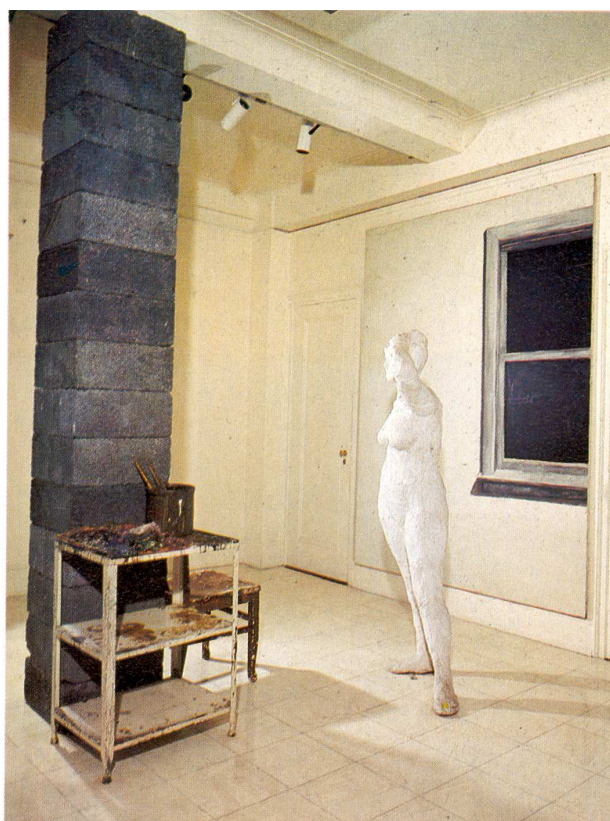
---

<sup>45</sup> Voir fiche George Segal N° 25 page 664





SEGAL : Les trois baigneuses. Relief, Plâtre et bouleau. 1980



SEGAL : L'atelier de l'artiste. 1963. Plâtre, bois, métal, objet, peinture, 244x183x274 cm. Coll. Harry N Abrams, New York



## Fiche George Segal N° 71



Heure de pointe. 1983. Plâtre, panneaux de bois peints, néons.  
244x244x488 cm. Sidney janis Gallery, New York.



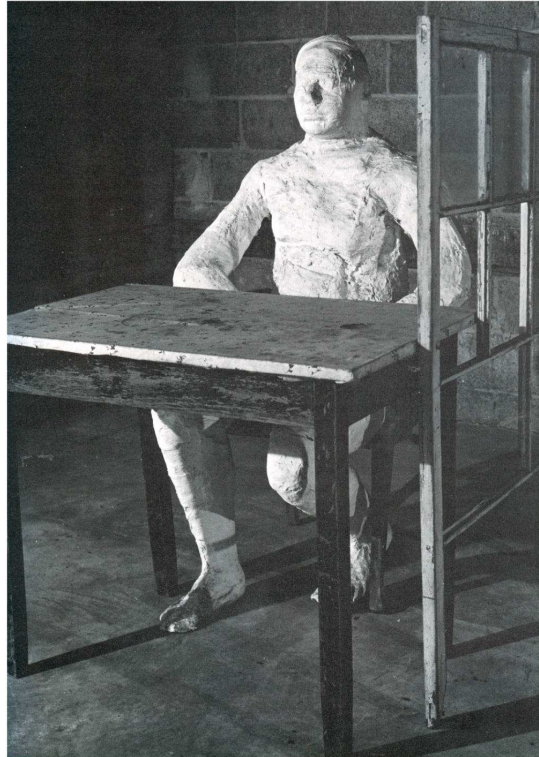
Danseuse se reposant. Plâtre et bois peints, lumières fluorescente.  
244x210x122 cm. Sidney janis gallery, New York.



## Fiche George SEGAL N°5



Intérieur à Provingstone N°2. 1956.  
Huile sur toile. 122x148 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York.



Homme assis à la table. 1961.  
Plâtre, bois, verre, plastique. 135x122x122 cm.  
Städtische Kunsthalle Mannheim, Monchengladbach, Allemagne.

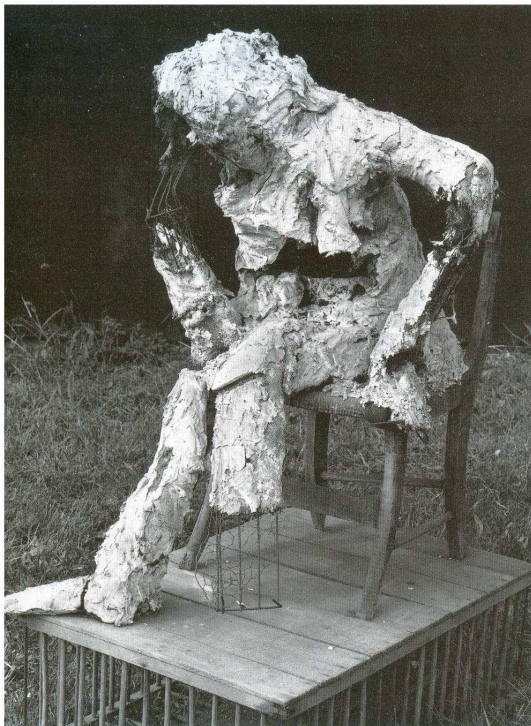
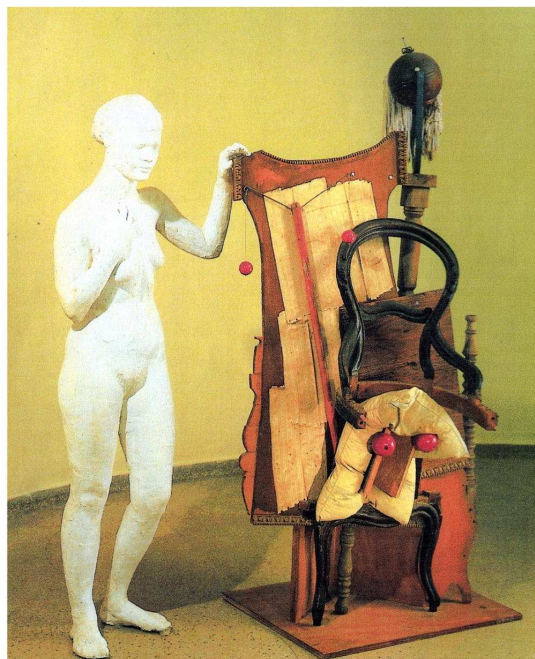


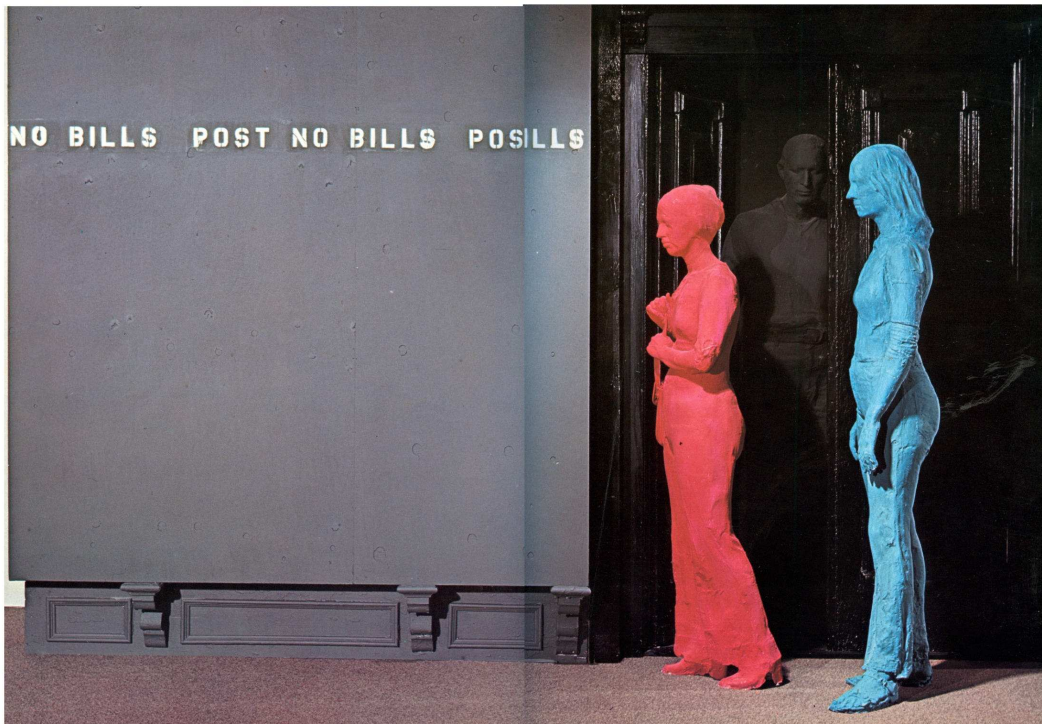
Figure assise. 1958.  
Plâtre, tissu, grillage, cage en bois.  
52x32x36 in.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



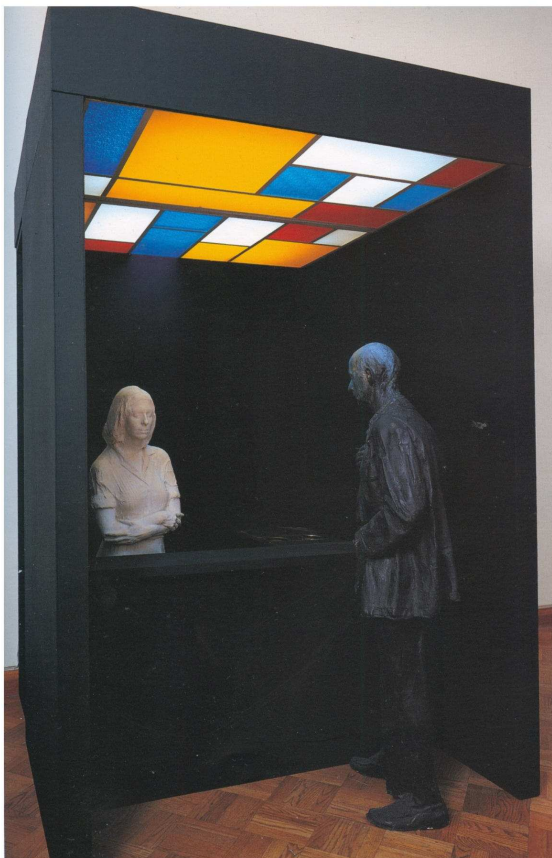
La chaise de Picasso. 1973.  
Plâtre, bois et divers matériaux et objets. 198x152x192 cm.  
Salomon R. Guggenheim Museum, New York



## Fiche george SEGAL N° 55



Défense d'afficher. 1976. Plâtre, bois, peinture acrylique. oeuvre détruite



Le stand à hot-dog. 1978.  
Plâtre et bois peints, plastique, métal et lumière électrique.  
274x182x213cm.  
Museum of Modern Art, san Francisco, California



## Fiche George SEGAL N°56

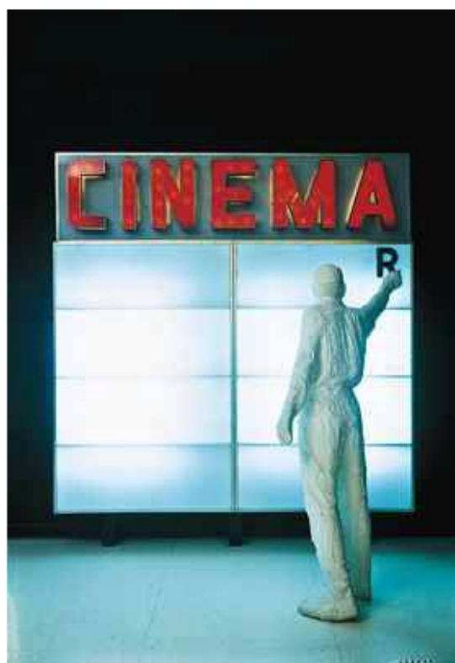
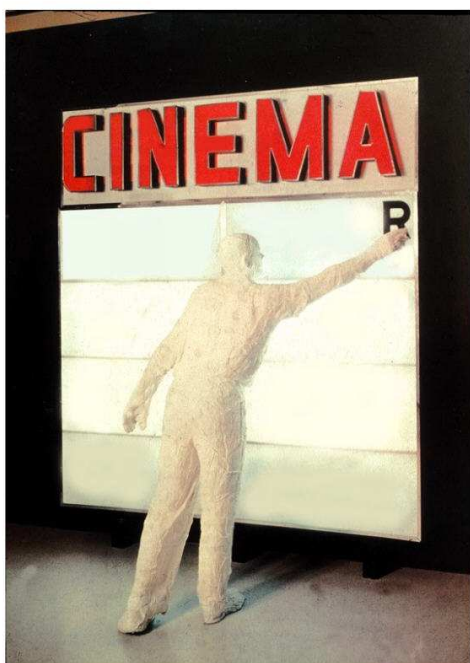


Le bar. 1971.  
Plâtre, bois, métal, verre, néons et téléviseur.  
243x259x91,5 cm.  
Coll. Martin Z. Margulies, Grove Isle, Floride

## Fiche George SEGAL N°57



L'entrée de cinéma. 1966-67.  
Plâtre, bois, plastique et lumière basse tension.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



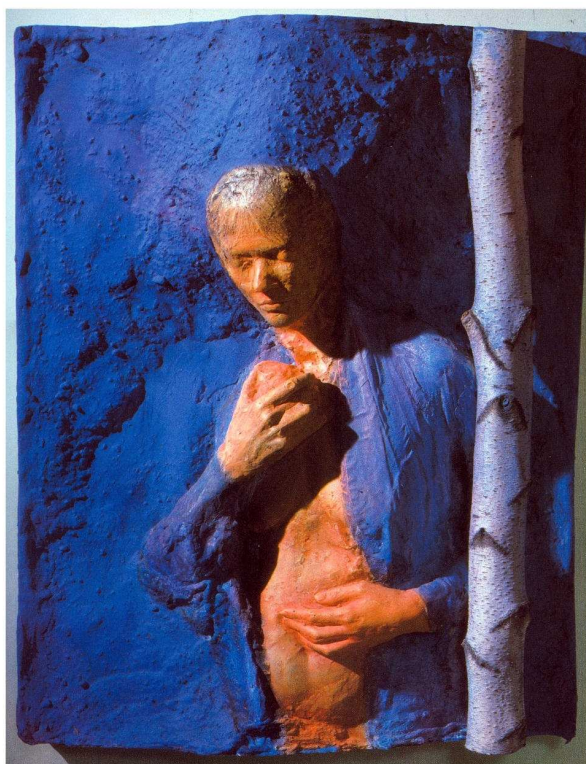
Cinéma. 1963. Plâtre, métal, plastique et lumière fluorescente. Albright Knox gallery. Buffalo.



## Fiche George SEGAL N° 73



Les danseuses. 1973. Bronze peint. 183x366x244 cm.  
National Gallery, Washington D.C.



Femme mangeant une pomme. 1981.  
Plâtre peint et bouleau. 97x97x20 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Femme à la veste rouge. 1958-62.  
Plâtre, bois, peinture. 180x76x61 cm.  
Coll Sidney Janis Gallery, New York

### 3.4.2- Des modelages de plâtre recouverts uniformément d'une couleur appliquée en larges en à-plats...

Dès ses premières sculptures en plâtre, Segal a éprouvé le besoin de peindre ses volumes, du moins a-t-il senti la nécessité d'introduire la couleur à même les surfaces de ses modelages de plâtre. C'est ce que nous avons mis en avant dans notre seconde partie lorsque nous nous sommes intéressés à la « Femme à la veste rouge »<sup>46</sup>, réalisée dans le courant de l'année 1958 et plusieurs fois rectifiée par la suite. Dès les années 1960, donc, George Segal tente d'introduire dans sa sculpture des modalités chromatiques qui relèvent bien davantage de l'activité du peintre. Cependant, les difficultés rencontrées alors lui semblent telles qu'il s'en tiendra à certaines pratiques picturales caractérisées par l'application régulière de grands à-plats monochromes de couleur vive sur les parois de ses modelages. Ainsi ses personnages étaient-ils alors totalement dépourvus d'effets matiéristes autres que ceux relevant des gradients de surface caractérisant l'épiderme de plâtre. Il écrira d'ailleurs à ce sujet, en 1979, dans son second post-scriptum à la monographie que lui consacrait Jan Van der Mark : « Je suis devenu un coloriste honteux en 1965 en produisant « Le bal costumé »<sup>47</sup> [...] La couleur peut être séduisante, hallucinante, déprimante, troublante et hilarante... Elle peut être le début et la fin de mon état d'esprit. »<sup>48</sup>

Sans doute, devons-nous entendre ces mots comme un aveu sinon d'impuissance, du moins d'insatisfaction par rapport à la manière avec laquelle il engageait alors le débat pictural au sein de ses espaces sculpturaux. De toute évidence, il considérerait rétrospectivement que la manière d'utiliser la peinture sur les parois de ses modelages de plâtre blanc, dans le milieu des années soixante, ne présentait qu'un intérêt pictural des plus relatifs. S'il concédait que l'usage de la peinture appliquée en couche unie et régulière sur les volumes mettait en exergue les capacités de la couleur à générer des états psychologiques et à rendre efficaces les qualités émotives abstraites du médium, il restait pour le moins sur sa fin quant aux capacités qu'il entrevoyait d'amalgamer les modalités propres aux deux modes de production artistique. Il éprouvait un évident sentiment de frustration devant les difficultés qu'il rencontrait à mixer les modalités de la peinture avec celles de la sculpture. Il ne parvenait pas à se satisfaire des solutions qu'il avait alors envisagées et qui, malgré tout, à leur façon, lui permettaient de développer, au sein d'une production purement sculpturale les enjeux relatifs à l'activité picturale... Bref, le peintre qu'il fut durant les dix premières années de sa carrière ne trouvait pas, dans ces premières expérimentations chromatiques appliquées sur des éléments en trois dimensions, de quoi satisfaire pleinement son égo : profondément épris de la

---

<sup>46</sup> Voir la fiche George Segal N°73 page 1000 et nos commentaires à ce sujet en pages 290, 295 et 296 du livre 1.

<sup>47</sup> Voir fiche George Segal N° 58 page 1015

<sup>48</sup> George Segal, second Post-criptum. In Jan van Der Marck, George Segal, New York, [1975], , Harry N. Abrams, édition revue et corrigée 1979, p 222



picturalité et du chromatisme de peintres tels Bonnard, Matisse ou de Kooning, il considérerait que ses tentatives d'intégration des moyens picturaux à l'activité du sculpteur était pour le moins peu satisfaisantes, réductrices et peu enclines à faire valoir une véritable picturalité... du moins au sens où nous supposons qu'il ait pu la concevoir. « C'est l'œuvre », écrit Jan Van der Marck, « qui représente [pour George Segal] une barrière où viennent se briser ses espoirs de trouver dans la sculpture de plâtre peint une solution d'aborder les problématiques inhérentes à la peinture. »<sup>49</sup> Cette manière d'ordonner la couleur dans l'espace en enduisant d'une teinte parfaitement monochrome chacun des modelages tridimensionnels ne lui permettait pas d'obtenir un épiderme pictural et un chromatisme dignes de rivaliser avec la solarité des surfaces colorées des œuvres d'un Bonnard ou d'un Matisse, ni même d'ailleurs avec la puissance expressive de la peinture d'un De Kooning ou encore avec le pouvoir d'absorption visuelle des surfaces chromatiques quasi immatérielles d'un Rothko.

Composé de six personnages, « Le bal costumé »<sup>50</sup> est inspiré d'un événement qui trouve ses origines dans la vie privée de l'artiste. Cependant Segal ne s'attache pas à transcrire par les moyens sculpturaux la réalité existentielle de l'expérience qu'il a vécue lors d'une soirée déguisée. Il ne fait qu'en conserver le souvenir et s'en sert en fin de compte qu'en tant que cela lui permet de réaliser un environnement sculptural polychrome rendant compte « d'archétypes qui expriment différentes personnalités ou états psychologiques. »<sup>51</sup> Il s'agit davantage d'une scène fantasmagorique dans laquelle des individus se travestissent, portent un masque et un costume qui leur confèrent une autre identité, un autre rôle social. Trois personnages inspirés de Shakespeare font allusion à la culture européenne à laquelle l'œuvre de jeunesse du sculpteur américain est attachée : le couple allongé qui représente les figures d'Antoine et de Cléopâtre et le personnage bleu à la tête d'âne qui, par sa monumentalité autant que par sa posture rappelle le portrait en pied de « Balzac » exécutée par Rodin<sup>52</sup> en 1897. Les trois autres

---

<sup>49</sup> Jan Van Der Marck, « *George Segal, l'éternité à la mesure humaine* », *Segal*, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 25

<sup>50</sup> Voir fiche George Segal N°58 page 1015

<sup>51</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 66

<sup>52</sup> Voir fiche George Segal N°67 page 1016

Remarque : s'il est possible, comme le suggère Marco Livingstone, que George Segal ait pu voir lors de son voyage à Paris, en 1963, « Le monument à Balzac » réalisé par Auguste Rodin à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, nous pensons que le rapprochement qu'on peut faire de cet œuvre avec celle du personnage à tête d'âne qui figure dans « Le bal costumé » réalisé par l'artiste américain ne repose pas seulement sur quelques aspects purement formels liés à l'attitude et à la corpulence du personnage représenté. De notre point de vue, Segal, consciemment ou inconsciemment, a une dette envers le sculpteur français : Auguste Rodin compte parmi les premiers sculpteurs à avoir supprimé volontairement le socle sur lequel se dressait communément toute sculpture. En 1885, il réalisa un groupe sculptural représentant « Les bourgeois de Calais » (voir fiche Georges Segal N°67 page 1016) qu'il souhaitait placer à même le sol, cherchant à rendre plus accessibles et plus proches du peuple, ces six héros de la bourgeoisie calaisienne qui se sacrifièrent pour sauver leur ville, livrée à l'occupant anglais lors de la guerre de cent ans, en 1347... A l'instar du sculpteur français, George Segal fait descendre de son piédestal la sculpture ouvrant l'œuvre à

figures modelées en plâtre renvoient à la culture américaine : Pussy Galore, qui n'est autre qu'une héroïne du premier film de James Bond (Goldfinger), une femme-chat qui semble directement sortie de l'imagination de Segal mais qui rappelle quelque peu un personnage de la bande dessinée « *Batman* » et un homme portant un médaillon que d'aucun reconnaît comme « un Superman assez peu orthodoxe »<sup>53</sup>. Il travailla plus de sept ans à cette œuvre dont il reprit en totalité le traitement chromatique, en 1968. Après avoir été peinte en vert, rouge, bleu, noir et argent, il en vient, en fin de compte, à faire valoir le primat du blanc, du noir et des trois couleurs primaires. La couleur a pour fonction alors de déterminer sémantiquement les personnages figurés dans l'espace en trois dimensions afin d'induire chez le spectateur une émotion et de suggérer des états psychologiques et physiologiques. Mais, devons-nous ajouter, le fait d'introduire le phénomène chromatique de cette façon, en imposant à chacun des volumes autonomes constituant la scène représentée une teinte uniformément répandue sur toutes les surfaces, favorise visuellement une meilleure appréhension des plans échelonnés dans la profondeur de champ. Il suffit pour s'en convaincre de porter son regard sur la version N°2 de l'œuvre<sup>54</sup> et d'observer la manière avec laquelle les personnages se distinguent les uns des autres dans l'espace profond, sur l'arrière-plan de couleur noire : tandis que les deux personnages shakespeariens blancs se fondent inexorablement l'un à l'autre, les tonalités franches des figures rouges, bleues et jaunes génèrent des contrastes de qualités qui favorisent une perception plus efficiente du tissu des distances spatiales entre chacun des protagonistes de la scène représentée. Ainsi, par exemple, la profondeur de champ est-elle bien plus perceptible entre le personnage-âne bleu et Cléopâtre allongée, qu'entre celle-ci et Antoine, lequel pourtant se trouve quasiment sur le même plan que l'homme-animal, à même distance de l'œil. La distribution tripartite des tons primaires induit des déplacements successifs du regard qui effectue des va-et-vient incessants entre chaque volume, balayant l'entour dans tous les sens et sondant inexorablement ses principales qualités d'agent diaphane et englobant ; qualités auxquelles évidemment l'artiste attache une importance capitale puisqu'elles impliquent le spectateur dans l'œuvre, lui font prendre conscience de sa propre position existentielle privilégiée dans l'espace plastique ainsi déployé selon une distribution des masses colorées fortement imprégnées de lumière. C'est ce qu'il avait pu expérimenter lui-même lorsqu'à l'hiver 1961, il se rendait à la rétrospective Mark Rothko au Museum of Modern Art de New-York et qu'il découvrait des œuvres picturales accrochées presque à-même le sol et proches les unes des autres : « Quand j'appris que Rothko avait fait lui-même l'accrochage, au fond de moi, je fus content de voir qu'il avait compris que les gens avaient besoin d'être complètement enveloppés »<sup>55</sup>.

---

l'espace quotidien, la situant au même niveau que tout autre objet humain, plus proche du spectateur.

<sup>53</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 66

<sup>54</sup> Voir fiche George Segal N° 58 page 1015

<sup>55</sup> George Segal, "A propos de Pollock...", *Segal*, Cnacarchives, Paris, CNAC, 1972, p 37

Nous retrouvons ce principe de marquage spatial dans le « Couloir »<sup>56</sup> de 1976 où le spectateur est invité à pénétrer visuellement dans un espace confiné aperçu à travers une porte entrouverte. Segal a disposé chaque élément formel préalablement recouvert d'une couleur primaire dans le champ en profondeur. L'effet est saisissant : l'œil pénètre le lieu en effectuant une série de déplacement-fixation sur la porte jaune, puis la femme bleue et enfin la chaise rouge. Se faisant il sonde « l'épaisseur » de l'entour plastique mis en exergue par la qualité de réverbération lumineuse des couleurs appliquées uniformément en à-plat sur les différents volumes. L'éclairage incident zénithal irradie considérablement les parois colorées qui attirent, voir captivent l'œil. Celui-ci dès lors effectue un balayage progressif du champ en profondeur en se déplaçant par saccades, du proche vers le plus éloigné. Il y a là une astucieuse manière de diriger l'attention visuelle vers l'arrière plan en tenant compte d'un cadre de circonstance (l'encadrement de la porte restée ouverte), d'une lumière omniprésente dans l'entour qui révèle la radiation chromatique des pigments mais estompe totalement les limites structurelles de l'espace intérieur (on ne distingue rien des parois murales revêtues de noir). Cette série de mouvements visuels est conduite par un échelonnement des figures peintes dans la profondeur de champ selon une alternance des tons chaud et froid. La couleur participe ainsi à la structuration de l'entour et favorise un déploiement visuel dans la profondeur en imposant efficacement un rythme chromatique au regard. Bref, cette alternance, dans le tissu des distances spatiales, des trois tonalités primaires génère toute une série de sensations chromatiques et lumineuses qui influent sur la vision mobile de l'espace de l'œuvre. Mais ce dispositif spatial n'est pas clos de toute part. L'observateur peut se déplacer sur la droite et découvrir la scène représentée d'un autre point de vue : l'ensemble des éléments qui composent l'œuvre sont alors appréhendés de façon plus frontale, quasiment alignés sur un même plan et induisant un mouvement des yeux qui se déplacent de droite à gauche, et inversement.

Dans d'autres pièces telles « Femme bleue sur un banc noir » de 1977 ou « Femme bleue sur un banc du parc »<sup>57</sup> de 1980, il assigne à la couleur un rôle de focalisation du regard, lequel est foncièrement attiré dès le premier instant par la solarité des tons vifs posés uniformément sur le personnage et le sac. Dans l'une comme dans l'autre, la couleur intrinsèque du banc dialogue avec les ombres portées fortement accusées sur les volumes peints, créant ainsi tout un réseau graphique, rendant prégnant l'air qui opère tout autour. L'accent est mis sur les compénétrations lumière-couleur-volume et l'entour est alors rendu perceptible par l'action conjuguée de l'ombre portée et du flux de lumière incidente se posant sur les surfaces de tons saturés excessivement lumineux...un détail ne doit pas nous échapper : les deux personnages féminins sont peints d'un bleu monochrome mais une de leur main reçoit un traitement chromatique différent qui constitue un point focal à partir duquel notre œil peut évoluer vers l'avant-plan. Dans l'œuvre de 1977, la main droite de la femme est peinte en rouge presque identique à la couleur du sac disposé à ses pieds, juste devant. Dans la production de 1980,

---

<sup>56</sup> Voir fiche George Segal N° 64 page 1018

<sup>57</sup> Voir fiche George Segal N°59 page 1017

c'est la main gauche du personnage féminin qui revêt une tonalité voisine de celle du sol où sont installés l'œuvre et le spectateur...

Parfois, encore, l'artiste emploie la couleur en à-plat pour induire un phénomène d'épiphanie figurale plus ou moins prononcé ; phénomène d'apparition/disparition de la figure peinte que nous avons très largement étudié dans les productions picturales de Pierre Bonnard mais aussi, dans une moindre mesure, chez Giorgio Morandi. C'est le cas, par exemple, du dispositif tridimensionnel polychrome intitulé « Post no bills »<sup>58</sup> que Segal réalisa en 1976 mais dont on ne possède aujourd'hui qu'une trace photographique. On y distingue immédiatement deux femmes entièrement peintes de couleurs vives qui passent devant l'entrée sombre d'un immeuble et s'apprêtent à longer un mur gris sur lequel est écrit en anglais « Défense d'afficher ». Notre regard se porte instinctivement sur l'éclat des graphies blanches réalisées au pochoir qui orientent ainsi le déplacement de notre œil vers l'extrémité gauche de l'œuvre. Ensuite, dans un mouvement inverse allant de gauche à droite, nous lisons les mots imprimés en blanc sur le mur ; mots qui sont écrits horizontalement, de façon linéaire et continue, sur toute la largeur de la paroi grise. Le regard est donc à nouveau conduit à se déplacer en direction des personnages rouges et bleus positionnés juste devant une large porte noire. C'est à cet instant, nous semble-t-il, que la vision d'un troisième personnage se fait plus opérante : au travers de la porte entrouverte, on aperçoit un homme tout en noir que seul un flux discret de lumière incidente rend visible. Segal implique ainsi dans la perception de l'œuvre une vision mobile et variable, un temps de perception plus long et plus lent ainsi qu'un rythme et une tension visuelle générés tout autant par le pouvoir de propagation et d'irradiation lumineuse des tons à saturation maximale que par leur capacité à dissimuler les figures dans les arrière-plans, à atténuer considérablement le rapport figure/fond. C'est aussi ce que nous pouvons observer dans « Le bal costumé » où le personnage noir portant un casque de moto blanc tendrait partiellement à se perdre dans l'obscurité de l'arrière-plan s'il n'était pas soumis à un éclairage direct modulant, par un jeu de clair-obscur, ses formes saillantes. C'est aussi le cas du « Comptoir à hot-dogs »<sup>59</sup> de 1978 dans lequel l'homme, pourtant au premier plan est peint de la même couleur noire que l'ensemble des éléments de la structure spatiale. Seule la serveuse toute de plâtre blanc et le plafond lumineux rappelant les compositions picturales de Mondrian, attirent immédiatement le regard par leur luminosité. Ce n'est qu'après-coup que nous prenons véritablement conscience de la présence indéniable du personnage masculin au premier plan. Segal parvient à jouer avec le regardeur orientant prioritairement sa vision sur la blancheur immaculée de la femme et sur l'éclatant plafond de lumières colorées. Ces derniers constituent en fin de compte des points focaux qui retardent légèrement l'appréhension visuelle du personnage masculin recouvert de peinture noire. Lorsque celui-ci fait totalement l'objet d'un effort de scrutation et devient le point de fixation du regard dans le champ visuel, nous sommes amenés à éprouver un sentiment de proximité avec lui. Nous percevons l'espace alentour comme constituant à part entière du dispositif sculptural : entour

---

<sup>58</sup> Voir fiche George Segal N°55 page 997

<sup>59</sup> Voir fiche George Segal N°55 page 997



plastique se dilatant, se déployant, s'ouvrant sur l'environnement réel dans lequel nous évoluons. Nous prenons acte que notre présence est physiquement partie prenante dans l'œuvre, totalement incorporée à son entour plastique qui se révèle être précisément l'espace réel de la salle d'exposition où nous nous trouvons. Là est une des particularités de l'Objicio sur laquelle nous avons souvent insisté: ce type d'objet pictural réel nous oblige à prendre en considération l'interdépendance des données visuelles issues des constituants plastiques de l'œuvre et celles qui émanent de son environnement proche. Mieux encore, il nous oblige à tenir compte des compénétrations lumino-chromatiques qui interfèrent dans l'entour, mêlent l'espace réel à l'espace plastique, fait de nous non un spectateur étranger à la scène observée à distance mais un acteur forcément impliqué dans le dispositif spatial polychrome et lumineux de l'oeuvre... Bref, Segal utilise ici la couleur soit pour atténuer, soit pour accentuer l'impression de profondeur réelle selon les points de vue que nous sommes amenés à adopter durant nos déplacements devant, dedans ou autour de l'artefact artistique...

Pour conclure notre réflexion, signalons l'existence de bas-reliefs extrêmement colorés dont la luminosité de l'épiderme relève presque exclusivement de la qualité et de la pureté du pigment employé. Lorsqu'on se trouve face à « Femme rouge et montant de porte bleu » ou devant « Femme rouge avec une porte verte »<sup>60</sup> de 1977, notre regard est saisi par le degré de saturation chromatique optimum qui génère de forts contrastes lumineux entre figure et fond, irradiant tout l'entour d'une luminosité qui tend à dématérialiser quelque peu les masses et les volumes. Cependant, la mise en œuvre d'un éclairage incident judicieusement orienté met en exergue un jeu d'ombres portées dont l'effet très graphique accentue la lisibilité et l'expressivité de la figure. De même, la qualité de rayonnement lumineux du ton rouge uniformément étendu sur « La femme rouge sur une couverture » de 1975 vient-elle perturber la perception des volumes et amoindrir, sans pour autant l'annihiler, les rapports fond/figure. Nous parvenons non sans mal à reconstruire les masses saillantes du nu féminin en distinguant les différences de textures des surfaces peintes que le flux de lumière incidente rend plus prégnantes. Dans d'autre cas, tel le « Nu couleur chair et champ bleu »<sup>61</sup> de 1977, l'artiste joue de la couleur non seulement en tant que champ chromatique monochrome et lumineux mais comme médium susceptible de rendre compte d'un état de matière sensible, en l'occurrence ici, d'un état de carnation foncièrement picturale. La couleur est alors employée dans son rôle d'identification figurale, c'est-à-dire qu'elle correspond relativement au teint de chair et de peau qui caractérise habituellement le modèle vivant. Ainsi, l'artiste américain met-il en œuvre une pluralité d'effets colorés obtenus par des procédures techniques différentes et variées. Sa façon de déposer les couleurs fluides par couches irrégulières et maigres, ou par touches invariablement absorbées par la surface de plâtre, donne à ses modelages une picturalité patente qui n'a que peu à voir avec les densités lumineuses et irradiantes de ses à-plats

---

<sup>60</sup> Voir fiche George Segal N°61 page 1020

<sup>61</sup> Voir fiche George Segal N°60 page 1019

monochromes ; de même d'ailleurs que cela diffère nettement de l'éclat et de la blancheur des surfaces de plâtre non peint si fréquents dans son travail... Bref, concernant l'approche chromatique, les diverses productions de Segal rendent compte, dès la fin des années 1970 d'une qualité de surface peinte qui tantôt peut tendre vers un certain naturalisme, comme dans la « Femme mangeant une pomme » de 1981 ou « Léon contre un mur de brique N°2 »<sup>62</sup> de 1990, tantôt se veut plus « expressionniste » comme dans « Nesia » ou « Suzanne »<sup>63</sup> de 1988 et 1989. Parfois encore, il mêlera judicieusement ses deux partis-pris coloristes. C'est ce que nous remarquons dans le « Couple s'embrassant » de 1989 ou dans le « Portrait de Meyer Schapiro »<sup>64</sup> de 1977.

### **3.4.3- Des personnages en plâtre imbibé de couleurs fluides dialoguant en permanence avec l'entour polychrome ...**

Si durant les années 1965 à 1975, Segal utilisa essentiellement la couleur par larges à-plats opaques, il pratiquera plus aisément, à partir de la fin des années 1970 et au cours de la décennie suivante, la technique du lavis coloré transparent appliqué par couches successives à-même les modelages de plâtre. Bien que ne renonçant nullement à ses revêtements de peinture monochrome posée sur les surfaces, l'artiste se joue des qualités d'absorption de l'épiderme plâtreux qu'il tend à imbiber, parfois jusqu'à saturation, de fluides chromatiques irrégulièrement déposés. D'un côté il élabore des volumes polychromes tels la « Danseuse se reposant » de 1983 ou la « Femme bleue au seuil d'une porte noire »<sup>65</sup> de 1979 dont les personnages présentent un épiderme pictural uniformément étalé, sans nuance aucune et opaque. De l'autre, il réalise des œuvres telles « Femme devant une porte bleue » de 1980 ou encore « Helen aux pommes N°2 »<sup>66</sup> de 1981 dont les figures peintes exhibent des surfaces polychromes faites de différents jus de couleur transparente absorbée dans l'épaisseur du plâtre. Parmi toutes ces créations plastiques d'alors, nous distinguons aisément les deux types particuliers d'artefacts artistiques relevant des principes d'existence du « Sigmun » et de « l'Objicio » ; principes que nous avons définis, voici quelques chapitres. Le premier caractérise des reliefs polychromes dont les surfaces souvent constituées en différents plans se déploient dans l'en-face, de façon plus ou moins frontale. Le second

---

<sup>62</sup> Voir fiches George Segal N° 13 et 72 pages 1025 et 1027

<sup>63</sup> Voir fiches George Segal N° 12 et 14 pages 462 et 1028

<sup>64</sup> Voir fiche George Segal N° 14 page 1028

<sup>65</sup> Voir fiches George Segal N°63 et 71 pages 995 et 1022

<sup>66</sup> Voir fiche George Segal N°72 page 1025

regroupe tout un ensemble de dispositifs spatiaux tridimensionnels composés de modelages de plâtre, d'objets banals polychromes, de mobiliers colorés issus de l'industrie ou de l'artisanat.

Chez Segal, les artefacts artistiques qui relèvent du « Sigmund » peuvent être répertoriés selon deux groupes de production plastique bien distincts : les reliefs peints réalisés à l'aide de modelage de plâtre reconstituant un fragment de personnage, un portrait ou un groupe de figures humaines entièrement ou partiellement représentées<sup>67</sup>. Il s'agit toujours d'œuvres murales essentiellement obtenues par un travail de modelage de plâtre sur lequel l'artiste applique un traitement chromatique des plus variés. Le deuxième groupe est constitué d'assemblages plus ou moins hétéroclites, pouvant associer et intégrer sur ses surfaces polychromes un modelage d'une partie de corps humain ainsi que des ustensiles ou des fruits divers moulés en plâtre. Il peut aussi être construit avec de véritables objets recyclés, peints ou partiellement recouverts de matière plâtreuse, mais demeure, dans tous les cas, conditionné par sa présentation frontale sur le mur d'accrochage<sup>68</sup>. Tous les reliefs peints de Segal entrent donc dans l'un ou l'autre de ces deux ensembles d'œuvres tridimensionnelles. Leur particularité première est qu'ils ne satisfont pas aux conditions d'une perception de l'œuvre en sa qualité de ronde-bosse. Autrement dit, ils ne sont appréhendables visuellement qu'en tant qu'œuvres murales constituant un corps polychrome saillant sur la paroi de la salle d'exposition... En résumé, ils ne sont que des structures tridimensionnelles, construites ou moulées, débordant dans l'en-face selon des plans souvent frontaux, sorte de réceptacles tridimensionnels déployés à partir du mur d'accrochage dans l'entour où se trouve le regardeur. Nous reviendrons dans les derniers paragraphes de ce chapitre sur certaines œuvres caractéristiques telles, par exemple, les « Cézanne's still life » de 1981-82, « L'homme à la guitare » (d'après Picasso) de 1986 ou encore « Nature morte à la chaise, pipe et pommes » (d'après Braque)<sup>69</sup> de 1985. Nous parlerons aussi des reliefs cubistes réalisés par Picasso durant les années 1913 à 1915, que nous aborderons essentiellement d'un point de vue chromatique. Notre réflexion portera plus précisément sur les compénétrations lumière-couleur-volume que le maître cubiste espagnol a toujours questionnées dans ces œuvres hybrides alliant les impératifs de la sculpture aux qualités de l'œuvre picturale bidimensionnelle.

---

<sup>67</sup> Remarque : à titre indicatif, nous suggérons à notre lecteur de se reporter aux fiches Segal N° 1, 2, 12, 13 et 14 où nous faisons figurer entre autres : « Veste accrochée à la porte N°2 » de 1988, « Femme se regardant dans un miroir » de 1982, « Léon contre un mur de briques N°1 et N°2 » de 1989 et toute une série de reliefs en plâtre polychromes représentant des portraits ou des modèles féminins.

<sup>68</sup> Remarque : Confère les fiches George Segal N°29, 30, 32 à 37 et 42 à 44 où nous faisons figurer les « Cézanne's still life » de 1981-82, « Le restaurant diner » de 1983 et les reliefs néo-cubistes des années 1985-87. Voir pages 692, 693, 1043 à 1046 et 1050 à 1052

<sup>69</sup> Voir fiches George Segal N° 32 à 36 et 42 à 44 pages 1043 à 1046 et 1050 à 1052

Le second type d'objet pictural réel qu'élabore George Segal est l'Objicio, c'est-à-dire un artefact plastique constitué de différents éléments volumineux et sculpturaux, posés à même le sol de la salle d'exposition et se déployant dans l'espace réel, lequel dès lors est assimilé pour partie à l'œuvre elle-même.. Pour le dire autrement, il s'agit bel et bien d'environnement spatial polychrome composé de modelages de plâtres savamment associés à divers matériaux et objets colorés usuels formant une structure spatiale englobant littéralement le spectateur dans l'entour de l'œuvre et tenant compte des interactions lumino-chromatiques qui opèrent de toute part au sein du dispositif artistique tridimensionnel... Bref, la structure spatiale de l'œuvre est ordonnée par un ensemble d'éléments plastiques tridimensionnel investissant une portion d'espace réel. Celui-ci, alors, se trouve converti dans le regard du spectateur, en un constituant plastique de l'œuvre. Nombre de réalisations artistiques importantes participent de ce groupe, notamment le « Restaurant Italien » de 1988 ou « Helen aux pommes »<sup>70</sup> de 1981 dont nous avons amplement développé l'analyse dans le chapitre concernant les aspects compositionnels de l'œuvre segalienne. De fait, nous ne reviendrons que de façon très succincte sur ces deux dispositifs spatiaux polychromes pour porter davantage notre attention sur des pièces telles « Summer cabine » de 1984 et surtout « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>71</sup> de 1981 qui nous semble compter parmi les plus explicites objets picturaux réels construits par l'artiste américain.

#### **4. L'Objicio : un dispositif plastique impliquant l'entour mais aussi la couleur...**

« Si je fabrique une sculpture, et si je fige l'action, et si à ce moment là je la vois sous une certaine lumière et que je suis libre de bouger autour d'elle, je vois comment les figures sont distribuées, ce qui saille, le poids des formes, la présence [...] mais ce sont en fait des choses solides qui sont réelles et qui entrent dans ma propre conscience [...] Je pense que pour me référer à ma propre expérience, j'ai besoin que quelque chose soit bidimensionnel-tridimensionnel. En fait, j'ai besoin de niveaux multiples d'interprétation et c'est donc ça qui me force à rompre les lois de la sculpture. »<sup>72</sup> Voilà comment Segal s'exprime au sujet de son expérience de créateur lorsque Marla Price émet quelques judicieuses remarques sur les aspects tout autant sculpturaux que picturaux de certaines de ses réalisations plastiques. Les Objets picturaux réels auxquels nous allons tout de suite nous intéresser participent incontestablement de cette dualité 2D-3D à laquelle Segal accorde une importance primordiale.

---

<sup>70</sup> Voir fiche George Segal N° 72 page 1025

<sup>71</sup> Voir Fiches George Segal N° 62 et 65 pages 1021 et 1024

<sup>72</sup> George Segal, in Marla Price, *George Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Ed Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, pp 26-27



Commençons notre propos en émettant quelques remarques concernant la seconde version du dispositif sculptural intitulé : « Helen aux pommes »<sup>73</sup> de 1981. Cette pièce, rappelons-le, est composée d'un personnage féminin moulé en plâtre coloré, assis sur une chaise, à côté d'une table sur laquelle apparaissent une nappe blanche froissée et sept fruits en plâtre peints en rouge et orangé. Ces deux éléments sculpturaux polychromes se détachent sur un fond plan composé d'un grand panneau de bois dans lequel a été aménagée une fenêtre. Celle-ci est constituée de huit carreaux de verre noir et opaque qui rythment tout l'arrière-plan, lequel est entièrement recouvert d'un ton bleu monochrome, intense et soutenu, qui irradie quelque peu tout l'espace à l'entour. C'est de cette même couleur que Segal a peint la table (piètements verticaux et assises horizontales). Ainsi, ce mobilier vient-il se fondre immanquablement dans l'arrière-plan et nécessite un effort soutenu du regard pour parvenir à repérer sa structure porteuse. De même, peut-on remarquer que la femme assise est peinte elle aussi en bleu mais il s'agit, ici, d'un badigeon de couleur transparente irrégulièrement passé sur toutes les surfaces du personnage, sans distinction aucune des parties de son corps, de son visage ou de ses vêtements. L'application d'une teinte bleue sur la majeure partie des éléments composant l'œuvre tend à unifier considérablement le premier plan et l'arrière-plan. Cependant, sur le plateau de la table, l'œil est littéralement captivé par la présence éclatante d'une étoffe blanche sur laquelle sont disposées quelques pommes de couleurs vives. L'effet est spectaculaire : notre regard est inexorablement absorbé par cette surface extrêmement lumineuse qui devient, en quelque sorte, le point focal de la composition. Contrairement à un grand nombre de dispositifs spatiaux dans lesquels le personnage moulé attire le regard par les qualités lumino-chromatiques de ses surfaces, Segal, ici, cherche pertinemment à estomper la présence de la figure humaine. Ce qu'il veut mettre en avant c'est avant tout la petite nature morte composée de pommes qui se trouve sur la table. Pour cela, il met en œuvre un traitement chromatique qui joue sur des contrastes appuyés entre les couleurs rouges intenses des fruits, l'éclat lumineux du tissu blanc et la dominante bleu de l'entour.

Il s'agit ici de la version finale « d'Helen aux pommes » qui présente un aspect chromatique bien plus conséquent que dans la première composition<sup>74</sup> réalisée au tout début de l'année 1981. Celle-ci mettait en avant un artefact foncièrement sculptural dans lequel tous les éléments figuratifs étaient recouverts d'un badigeon de couleur grise, à l'exception d'une pomme peinte en rouge vif. L'accent était radicalement mis sur le caractère sculptural du dispositif qui se présentait en ronde-bosse composé d'une table ornée de fruits entourée de part et d'autre par le personnage d'Helen assise sur une chaise et un radiateur. Plus exactement, l'œuvre constituait un volume formé de trois éléments autonomes resserrés autour desquels le spectateur pouvait déambuler. Il s'agissait, en somme, d'un ensemble tridimensionnel monochrome dont un seul élément plastique semblait pouvoir référer à l'univers du peintre : la pomme rouge vif qui attire immédiatement le regard sur la nature morte ordonnée à même le

---

<sup>73</sup> Voir fiche George Segal N° 72 page 1025

<sup>74</sup> Voir fiche George Segal N° 26 page 691

plateau de table. Cela rappelle évidemment la manière avec laquelle, quelques années auparavant, l'artiste américain avait placé une boule magenta dans un relief de plâtre blanc : la « Nature morte à la boule rouge »<sup>75</sup> qui constituait par ailleurs une de ses toutes premières véritables natures mortes autonomes. Dans ces deux œuvres, le point lumineux formé par l'élément sphérique rouge (boule ou pomme) attire le regard qui s'y pose immédiatement dessus avant d'effectuer toute une série de fovéa sur les autres zones monochromes de l'artefact. Autrement dit, la couleur est, en quelque sorte, utilisée comme « accroche » pour attirer l'attention et impliquer le regard en un point précis de l'œuvre à partir duquel il pourra progresser ensuite sur toutes les autres parties de l'artefact. Faisant cela, il met en exergue un temps de perception durant lequel le regardeur prend conscience des mouvements successifs que ses yeux sont amenés à opérer au sein de l'œuvre, lorsqu'ils cherchent précisément à en découvrir les différents aspects et détails. Bref, à l'instar de Bonnard, Segal guide le regard, lui impose de se poser en premier lieu sur un élément figuratif soigneusement choisi (en l'occurrence ici : un fruit mûr ou une boule rouge) et mis en valeur par l'entremise d'une différenciation chromatique des plus explicites : jouant essentiellement sur le contraste coloré entre les tons gris de l'ensemble et cette petite pomme rouge intense, il génère, dans la version N°1 « d'Helen aux pommes », une luminosité qui attire l'attention visuelle en ce point précis où la couleur se fait couleur-lumière... Mais, sans doute, doit-on penser que Segal visait d'autres fins que celle-là puisqu'il éprouva le besoin de remanier complètement cette sculpture et en proposa une seconde version. Il préféra porter l'attention du spectateur, non sur une seule pomme posée sur une table, comme avait pu le faire à sa façon Alberto Giacometti<sup>76</sup> mais sur l'ensemble de la nature morte qui devint le point focal de toute la composition. Pour se faire, il rectifia totalement la structure spatiale, impliquant tout d'abord une plus grande perception frontale de l'œuvre en plaçant, en arrière-plan, un panneau de bois bleu muni d'une fenêtre aveugle et noire. Il donna à l'ensemble une dominante bleue en faisant en sorte toutefois que le personnage féminin ne se fonde pas en totalité dans la couleur du mur du fond. Il exécuta alors un véritable travail de peintre en appliquant divers tons blancs, rouges et orangés sur tous les éléments figuratifs qui composent la nature morte disposée sur la table. Il parvint ainsi à guider puis à captiver le regard du spectateur sur ces quelques fruits posés sur tissu froissé enduit de plâtre dont la surface présente une minéralité patente et une clarté des plus saisissantes. Dès les premiers instants de

---

<sup>75</sup> Remarque : nous avons pu constater dans le cours de notre réflexion qu'à l'exception de la fameuse « Table de restaurant et nature morte » de 1971 que nous reproduisons en fiche George Segal N° 44 page 1052, la quasi-totalité des sculptures de Segal des années 1960 et 1970, mettent en scène des personnages moulés en plâtre. Rares sont les cas où l'artiste supprime la présence humaine. Cette table de restaurant en est sans doute l'un des seuls exemples avec la « Nature morte à la boule rouge » de 1973 (voir fiche George Segal N° 29 page 692). De plus, cette dernière pièce recevra dans les années quatre vingt un traitement coloré beaucoup plus important et sera intégrée au « Restaurant diner » de 1983 dont elle composera l'élément central. (Voir Fiche George Segal N° 29 page 692)

<sup>76</sup> Nous faisons allusion à la « Pomme sur un buffet » de 1937 de Giacometti, qui met en lumière au centre d'une composition extrêmement structurée, une pomme isolée sur l'assise d'un buffet en bois. Voir Fiche Documents divers N°63 page 711, livre 1.

vision, le regard se porte non sur une pomme que l'on distinguerait du reste de l'œuvre par son chromatisme excessivement lumineux (comme ce peut être le cas dans la version N°1) mais sur la totalité des éléments qui constituent la nature morte. Ce n'est qu'après-coup, lorsque le regard soutient plus encore son effort de scrutation, qu'il aperçoit au sein même de cette petite composition de fruits ordonnés sur le plateau de table, la pomme dont la tonalité chromatique varie... Il y a du temps à l'œuvre dans l'œuvre elle-même dirons-nous encore une fois ici ! Ce que nous constatons en premier lieu dans ce dispositif tridimensionnel relève foncièrement d'un travail de peintre. Segal parvient à faire jouer l'espace dans le champ en profondeur en induisant astucieusement une vision frontale de l'œuvre où les plans les plus proches et les plus éloignés tendent, paradoxalement, à s'amalgamer. Mais simultanément, il met en exergue toute une gamme de tons clairs, chauds et saturés qui fait de quelques fruits disposés sur une nappe chiffonnée un centre lumineux sur lequel toute l'attention visuelle est focalisée: le regard y découvre les qualités d'une surface maçonnée polychrome où sont appréhendables toutes à la fois les caractéristiques tridimensionnelles des modelages et la matérialité d'une surface horizontale référant foncièrement à la toile peinte. De-là sans doute cette impression qui conduit Sidney Janis à faire remarquer à l'artiste que « [s'il] penche le dessus de la table, [il] a un Cézanne »<sup>77</sup> ... La suite, nous la connaissons : l'artiste de South Brunswick réalisera cinq natures mortes tri-dimensionnellement inspirées de peintures et d'aquarelles de Cézanne.

Remarquons par ailleurs combien peuvent être diamétralement opposés les traitements picturaux que George Segal fait subir à ses environnements plastiques. Si dans la « Danseuse se reposant »<sup>78</sup> de 1983, tout le corps du personnage est recouvert d'une épaisse couche de couleur bleue et opaque qui dialogue avec un arrière-plan beaucoup plus expressif. Si ce dernier résulte d'un véritable travail de la touche colorée, induisant un sentiment agogique de la surface peinte dont on perçoit aisément les déhiscences de gestes et les traces de coups de pinceau qui lui ont donné cette apparence chromatique et matiériste extrêmement sensible, c'est exactement l'inverse que nous observons dans « Helen aux pommes ». Dans celle-ci, l'arrière-plan est sobrement peint d'une teinte bleue uniformément répartie sur toute la surface, qui ne laisse entrevoir aucune nuance ou trace de pinceau. Le personnage, par contre, exhibe des surfaces colorées qui résultent d'un travail plus « expressionniste » du fait de la qualité sensible de son épiderme chromatique. Dans d'autres pièces, c'est sur toutes les parties de l'œuvre que Segal effectua un travail pictural d'une extrême richesse, impulsant un caractère plus expressionniste à l'artefact plastique. C'est le cas de « Summer Cabin » de 1984 et surtout de la « Femme debout devant une porte bleue entrouverte »<sup>79</sup> de 1981, dispositif 2D-3D que d'aucuns

---

<sup>77</sup> Marla Price, *George Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, texas, Ed Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, p 6

<sup>78</sup> Voir fiche George Segal N° 71 page 995

<sup>79</sup> Voir fiches George Segal N°62 et 65 pages 1021 et 1024

considèrent à juste titre comme l'une de ses plus édifiantes réalisations sculpturo-picturales.

Dans l'une comme dans l'autre, la couleur participe de la monumentalité de l'œuvre, lui conférant non seulement une sensualité et une envergure émotive digne de certaines toiles de Bonnard ou de Matisse mais elle n'enlève rien à l'indéfectible présence des figures sculptées. Bien au contraire elle participe invariablement à leur déploiement dans l'espace réel, lequel, dès lors, devient partie prenante dans l'œuvre : entour polychrome et lumineux dans lequel les personnages peints se déploient inexorablement, se mêlent et s'amalgament à la réalité contingente du lieu d'exposition où le spectateur évolue. Une œuvre comme « Femme debout devant une porte bleue » met en avant le fait que « lorsque le plâtre est peint, les personnages et les objets fusionnent plutôt que de co-exister sous la forme de composants indépendants »<sup>80</sup>. Il s'agit d'un objet pictural réel devant lequel on se trouve confronté à une double réalité plastique: à la fois peinture et sculpture, l'œuvre impulse un allant perceptif qui conduit le spectateur à l'entrevoir simultanément en tant que représentation imagée mais aussi selon ses qualités objectives de corps physiquement appréhendable dans l'entour réel. Nous sommes face à un artefact artistique hybride qui nous oblige tout autant à tenir pour vrais ses configurations volumiques de sculpture déployées dans l'environnement proche que ses aspects chromatiques foncièrement picturaux opérant sur toutes les surfaces et stimulant notre imagination. Cette femme nue semble littéralement sortie du tableau ! Plus exactement, les données illusionnistes de l'image peinte et celles plus objectives de la réalité d'un volume physiquement appréhendable fusionnent dans l'esprit : présentation et représentation se mêlent. George Segal a utilisé pour la réalisation de cette œuvre une porte-fenêtre munie de son cadre en bois sur lequel il a volontairement vissé un panneau de contreplaqué. Ce dernier lui a servi de support plan pour réaliser une peinture suggérant un hall d'entrée d'une maison vu en perspective et dont on peut apercevoir un début de rampe d'escalier, un petit tableau accroché contre un mur bleu dont on devine l'épaisseur grâce à la représentation sur la gauche d'une embrasure de porte. Cette dernière laisse à supposer l'existence hors-cadre d'une pièce contiguë dont on ne voit que très partiellement une partie de l'espace intérieur. Pour réaliser cette peinture, Segal fait preuve d'une grande économie de moyens. Il emploie essentiellement trois tons : un bleu dense, un gris plus ou moins délavé et un marron Terre Sienne. Il applique toutes les teintes en jus fluides et transparents. Ainsi, obtient-il un épiderme pictural caractérisé par les résurgences du fond qui transparait à travers les couches. Il y a là la manifestation du « bruit » tel que nous l'avons défini pour les peintures de Bonnard et de Morandi. Cela donne un effet matiériste des plus troublants à la surface qui, dès lors, invite l'œil à la scruter plus en détail encore. De fait, on y découvre de très discrètes mais efficaces coulures qui accentuent considérablement l'impression de verticalité de l'œuvre et nous renseignent sur la façon avec laquelle l'artiste a déposé la couleur sur le support plan. L'encadrement et le ventail de la porte-fenêtre reçoivent un traitement chromatique légèrement plus opaque mais cependant ils sont recouverts

---

<sup>80</sup> Phyllis Tuchman, *Segal*, New York et Londres, Ed. Abbeville Press Publication, Modern Masters séries, Vol 5, 1983, p 80



d'une tonalité bleue analogue à la couleur du mur figuré à l'arrière-plan. George Segal positionne cette structure composée d'une véritable huisserie de porte et d'un tableau figurant un intérieur de maison contre le mur de la salle d'exposition, à même le sol. Il positionne la porte ajourée par six carreaux de verre parfaitement transparent de telle sorte qu'elle soit ouverte et que le ventail dessine avec le seuil un angle de plus de 160°. Il y place au devant un modelage de plâtre figurant un nu féminin dont la posture rappelle étrangement les poses sensuelles des modèles d'Edgard Degas et de Pierre Bonnard. Il peint la totalité du personnage avec des couleurs fluides de tonalités chaudes jaune-orangé qui évoquent l'aspect charnel du modèle. Cependant afin de favoriser une parfaite intégration du modelage de plâtre peint dans l'ensemble du dispositif, il applique sur certaines parties du corps de la femme de très légers glacis de couleur bleue qui infuse les surfaces plâtreuses, pénètrent les couches de tons chauds et se propagent par capillarité sur des zones plus étendues. L'effet visuel qu'une telle imbibition de couleurs fluides produit s'avère d'une très grande efficacité quant à la justesse et à l'unité chromatique de l'ensemble : la figure féminine tridimensionnelle semble du coup parfaitement s'intégrer à l'espace pictural représenté à l'arrière-plan. De même s'inscrit-elle harmonieusement devant le ventail de la porte-fenêtre par le biais de reflets bleutés qui semblent courir discrètement dans les parties ombrées de son corps. Plus encore, cette créature artificielle faite de couches de plâtre et de couleurs frémissantes paraît parfaitement assimilée à l'environnement réel : les membres inférieurs sont imbibés d'une couleur gris-bleu qui favorise le passage harmonieux entre le sol en ciment et le corps de couleur chair. On a l'impression que la teinte grise du sol remonte par capillarité jusqu'au dessus des genoux de la femme et qu'elle campe aussi au centre du tableau, à l'arrière-plan, en cet endroit précis qui correspond à l'épaisseur d'une cloison représentée en perspective. Cet emploi de la demi-teinte ou plus encore, cette atténuation d'une couleur par le mélange avec un ton qui lui est contigu favorise les passages progressifs d'une zone chromatique à l'autre. Par cet artifice coloré, Segal parvient avec une grande efficacité à solidariser chacune des parties distinctes de l'œuvre. L'éclairage incident ne fait que compléter le jeu des clairs-obscurs initié par le mélange des tons ou par leur superposition. Ainsi par un traitement pictural des plus judicieux, Segal parvient-il à optimiser la cohérence plastique de l'œuvre pourtant constituée d'éléments de nature profondément divergente. Nous nous trouvons face à un corps peint dont la réalité tridimensionnelle projette sur la porte et sur le sol une ombre portée des plus naturelles... Devant un tel dispositif artistique, à la fois bidimensionnel et tridimensionnel, nous saisissons combien la perception est mobile et variable, combien notre rapport au monde se veut foncièrement dépendant de notre volonté de nous abstraire du réel ou au contraire de nous y sentir exister pleinement. Dans ce cas précisément, nous convoquons nos capacités proprioceptives par lesquelles, nous en venons non seulement à percevoir l'œuvre pour ce qu'elle est (des matériaux inertes assemblés, des surfaces planes et des solides palpables recouverts de couleur), mais aussi nous prenons conscience de notre position existentielle d'observateur totalement enveloppé dans l'entour de l'œuvre ; celui-ci n'étant en fin de compte qu'une portion du réel qui nous englobe tout entier et dans lequel nous évoluons.

## Fiche George SEGAL N°58



Le bal costumé Version finale. 1965-72. Plâtre peint, acrylique, métal, bois et divers objets. 183x366x274cm. Coll. Sydney Janis Gallery, New York



Le bal costumé. Première version. 1965. Plâtre, acrylique, métal, bois et objets. 183x366x274cm. Modifié



## Fiche George SEGAL N°67



George SEGAL: Le bal costumé.  
(Détail: le personnage-âne). 1965-72.



Auguste RODIN: Monument à Balzac. 1897.  
Bronze. 275x122x132 cm. Musée Rodin, Paris



Auguste RODIN: Les Bourgeois de Calais. 1884-89.  
Bronze. 231x245x203 cm. Musée Rodin, Paris



## Fiche George SEGAL N°59



Femme bleue sur un banc du parc. 1980. Plâtre, aluminium, peinture. 130x198x111 cm.  
Coll. Melvin Golder, Melrose Park, Pennsylvania



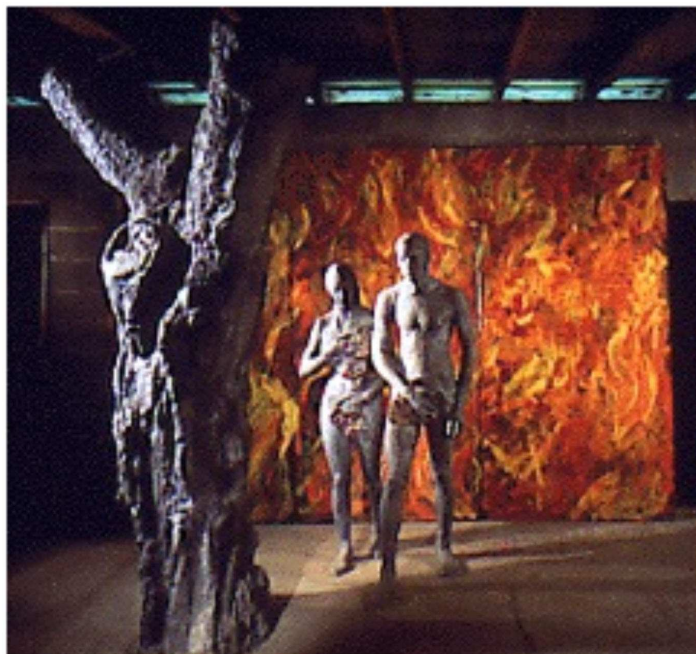
Femme bleue sur un banc noir. 1977. Plâtre, bois et peinture. 107x183x91 cm.  
Coll. Margulies, grover Isle, Floride



## Fiche George SEGAL N°64



Le couloir. 1976. Plâtre et bois peints. 213x213x122cm. Tamayo Museum, Mexico City, Mexico.



L'expulsion ou Adam et d'Eve chassés de l'Eden. 1986-87.  
Plâtre, toile et peinture. 320x366x213 cm. Coll. particulière.

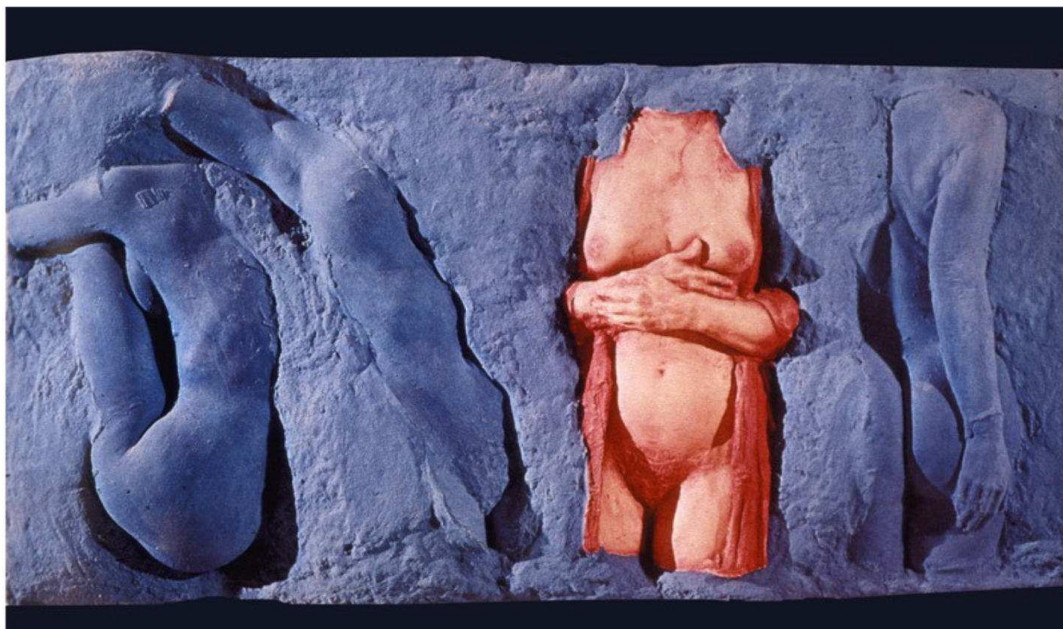
## Fiche George SEGAL N°60



Femme noire derrière une porte rouge. 1976.  
Plâtre et bois peints. 208x97x61 cm.  
Coll. Madame Landau, Paris



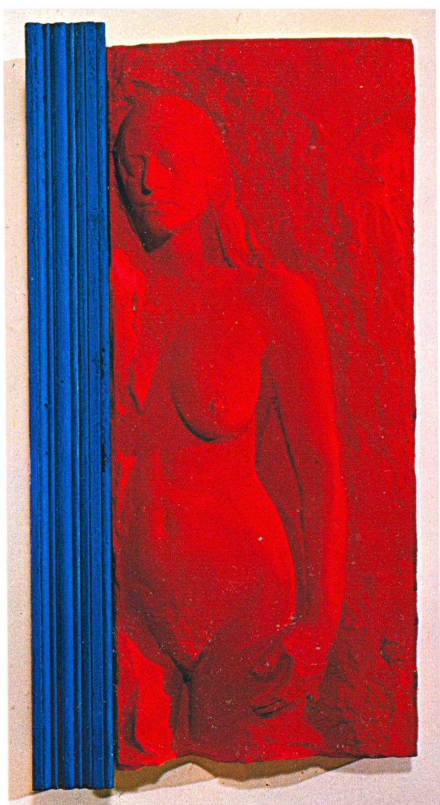
Femme bleue derrière une porte sombre.  
1975. Plâtre et bois peints, métal. 107x56x33 cm.  
Coll. Harry Torcysner, New York



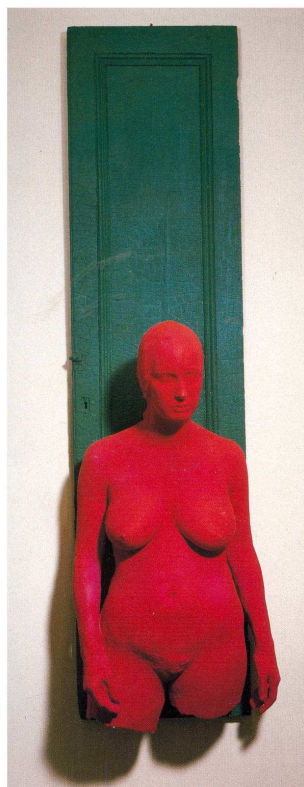
Femme nue couleur chair sur champ bleu. 1977.  
Bas relief. Plâtre peint. 85x171x20cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



## Fiche George SEGAL N° 61



Nu magenta et montant de porte bleue.  
1977. Bas-relief, plâtre, bois, peinture.  
110x57x20cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Femme rouge contre une porte verte. 1977.  
Plâtre, porte et peinture. 184x58x30cm.  
Coll. Dr Milton D. Ratner.



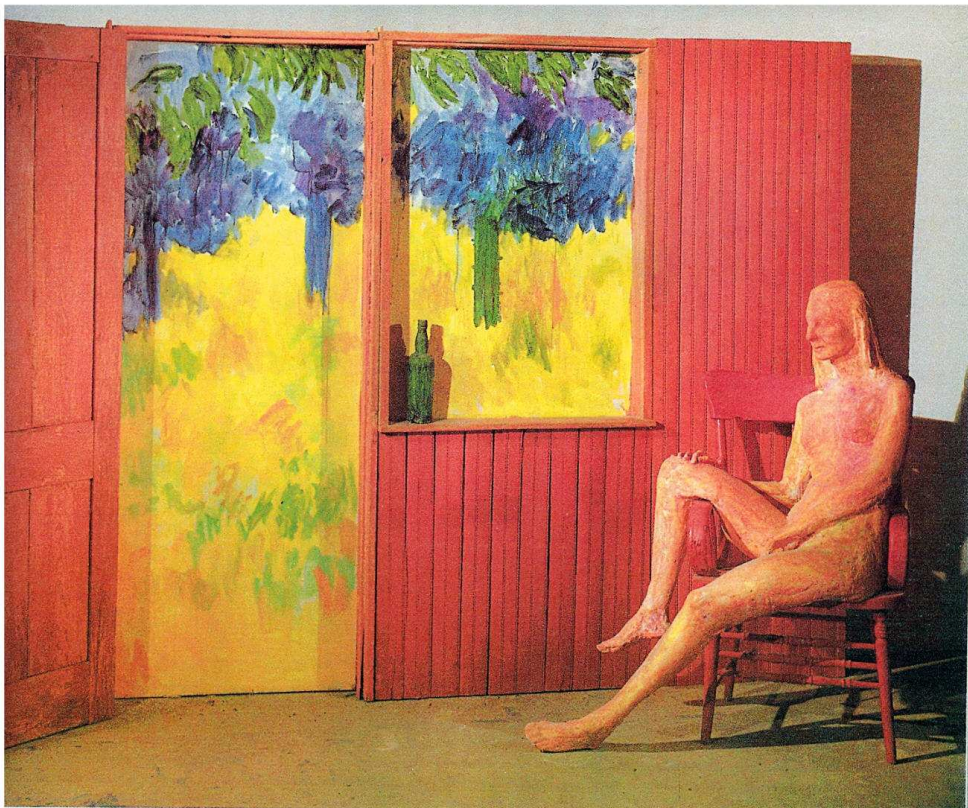
Femme rouge sur une couverture. 1975. Plâtre peint. 99x124x33cm.  
Coll. Baron H. von Thyssen-Bornemisza, Lugano



## Fiche George SEGAL N°65



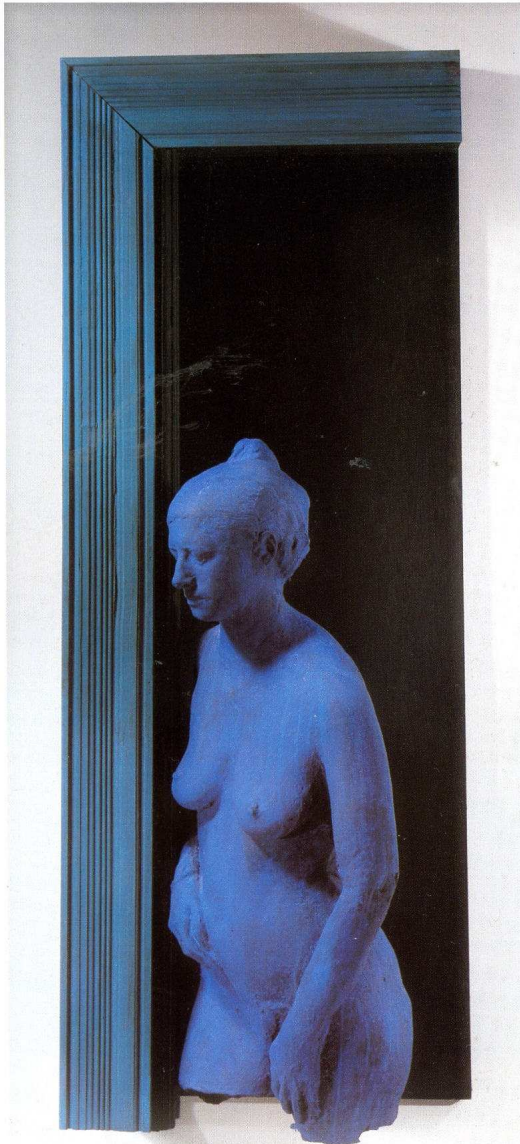
Femme sur un lit orange. 1984. Plâtre et bois peints. 112x193x142 cm. Coll. particulière.



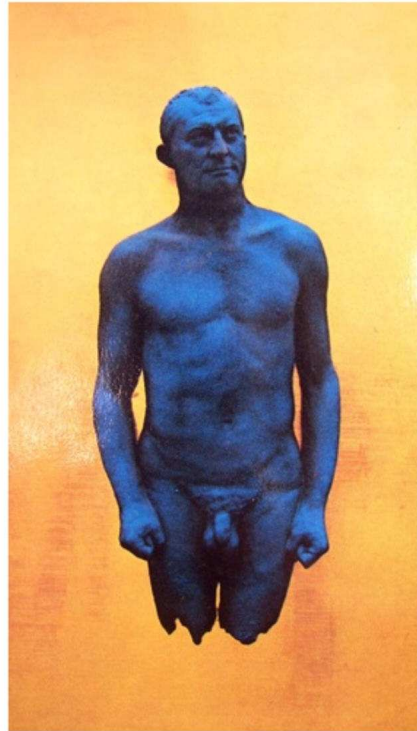
Summer cabin. 1984. Plâtre, bois et peinture. 203x295x91,5 cm. Coll. particulière.



## Fiche George SEGAL N°63



SEGAL: Femme bleue dans l'embrasure d'une porte bleue.  
1980. Plâtre et bois peints. 163x51x61 cm.  
Coll. Harold Joseph, Saint Louis, Missouri



Yves KLEIN: portrait d'Arman. 1962.  
Plâtre, bois, peinture, dorure. 176x94x23 cm.



SEGAL: Le drap de bain bleu. 1974.  
Plâtre. Bas-relief, plâtre et éponge.  
124x93x37 cm. Coll. Sidney Janis Gallery, New York



## Fiche George Segal N° 69



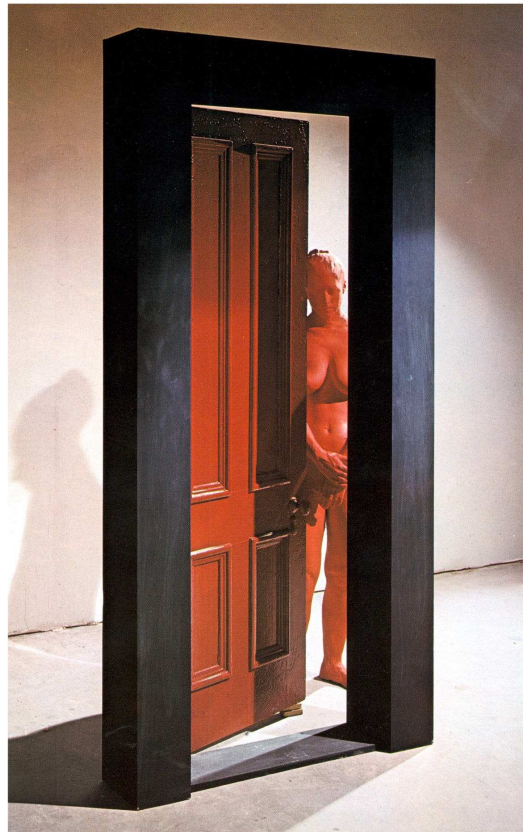
Série de la grossesse: 7 états. 1978. Bas-relief Plâtre.  
72x46x23 cm. Coll Sidney Janis gallery, New York.



Série des mains. atelier de l'artiste. 1982

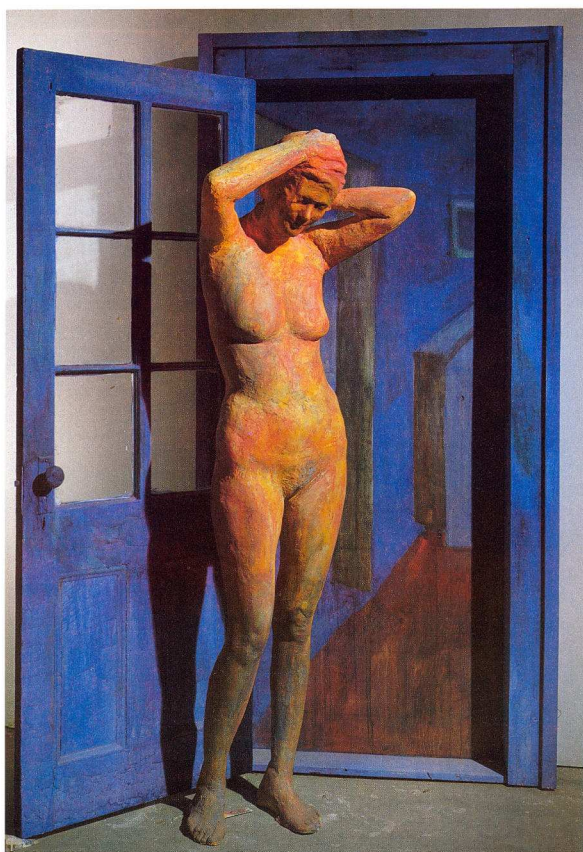


Fragments: deux mains sur tissu bleu. 1982.  
Plâtre peint. 28x30x11 cm.  
Coll. Stevens Marcus. Milwaukee, Wisconsin



Femme rouge derrière une porte rouge. 1976.  
Plâtre et bois peints. 231x127x64 cm.  
Coll. Braman, Miami, Floride.

## Fiche George SEGAL N°62



Femme debout devant une porte bleue entrouverte. 1981.  
Plâtre et bois peint, métal. 208x140x84 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



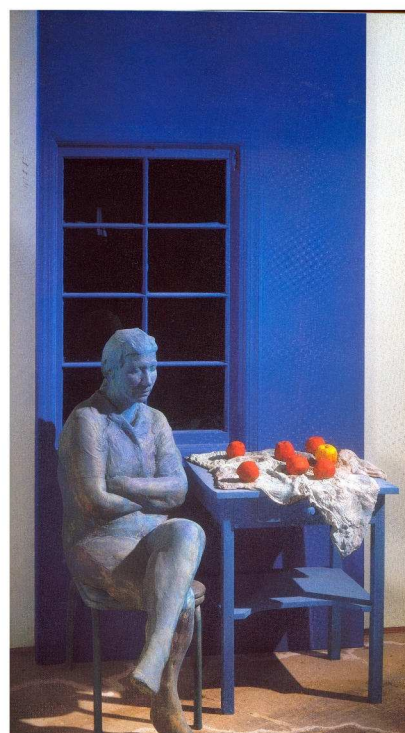
Femme sur une chaise rouge avec une robe bleue. 1974.  
Plâtre, bois et acrylique.  
245x122x114 cm.  
Coll. Luria, Miami, Floride



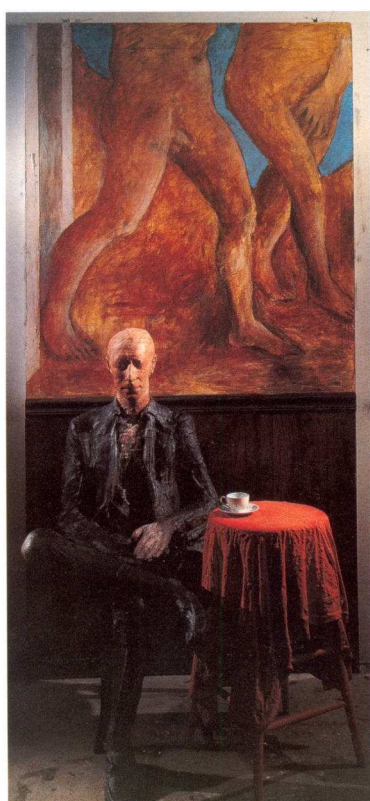
## Fiche George Segal N°72



Femme devant une porte bleue. 1980.  
Relief, Plâtre et bois peints. 132x92x35 cm.  
Fondation Segal. South Brunswick, New jersey.



Helen aux pommes II. 1981.  
Plâtre, bois, tissu, peinture.  
244x121x107 cm.  
Portland Museum of Art. Oregon.



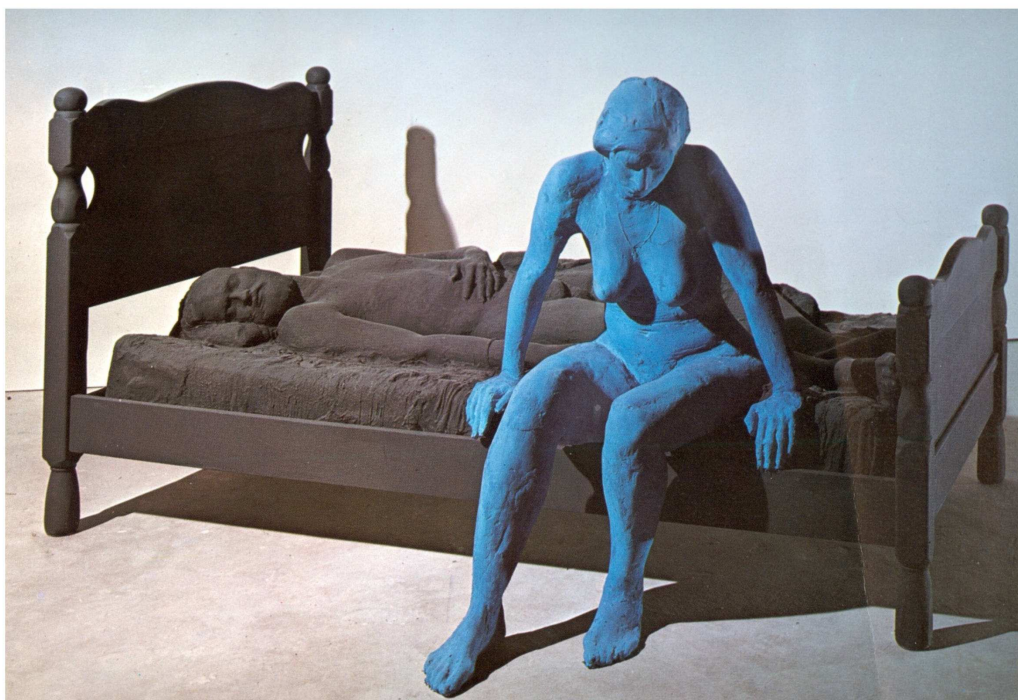
Le restaurant italien. 1988.  
Plâtre, bois, céramique, Acrylique.  
244x122x91 cm.  
Coll. Sidney janis Gallery, New York



Femme debout se regardant dans un miroir. 1996.  
Plâtre, miroir, peinture. 182x60x60 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



## Fiche George Segal N°70



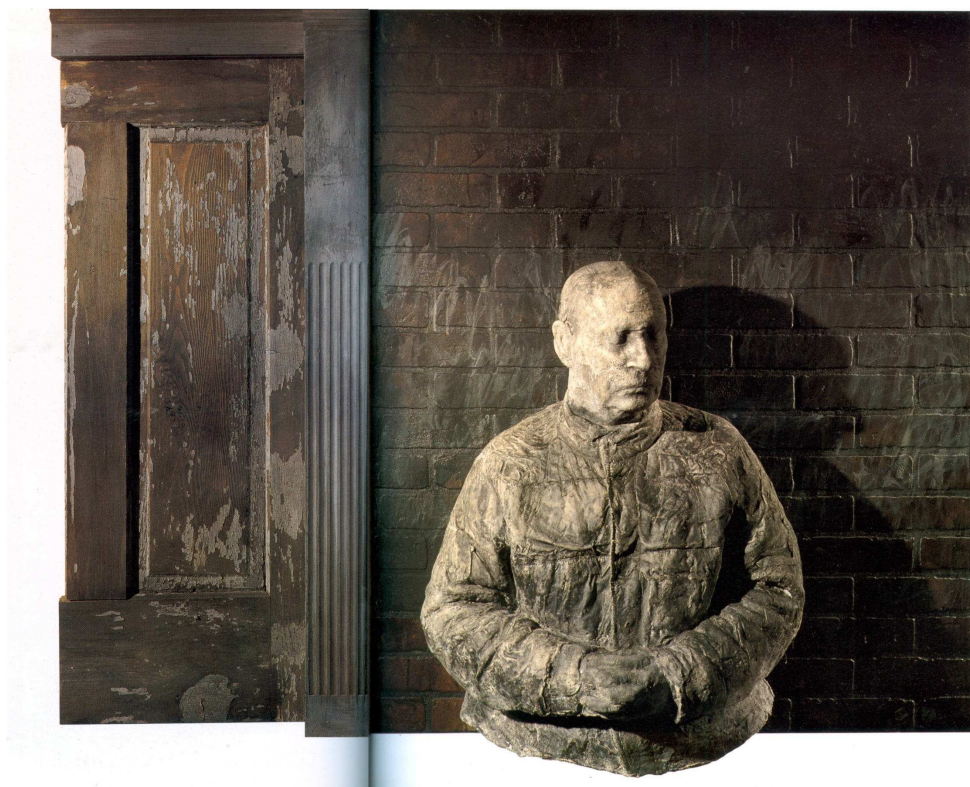
Couple sur un lit noir. 1976. Plâtre peint. 112x208x152cm. Lewis foundation. Richmond. Virginie



Homme appuyé à une série de portes. 1968. Plâtre, bois polychromes et métal. 305x203x91cm. The Huston Rivers museum, Yonkers, New York.

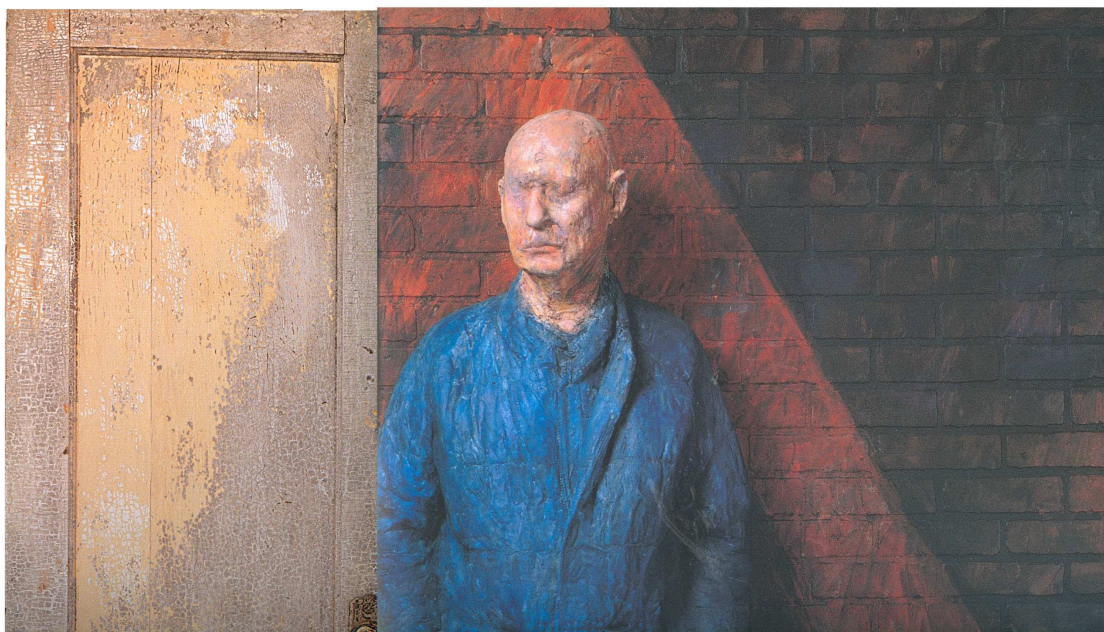


## fiche George SEGAL N°13



Léon contre un mur de briques N° 1. 1989.

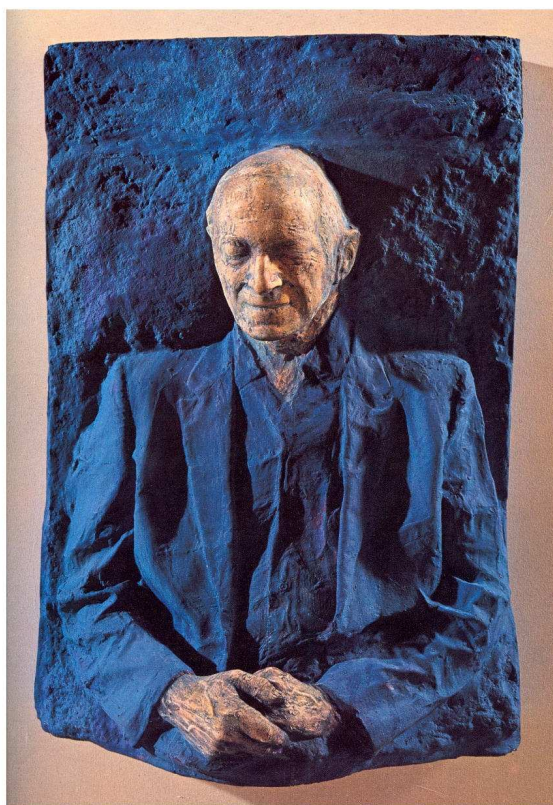
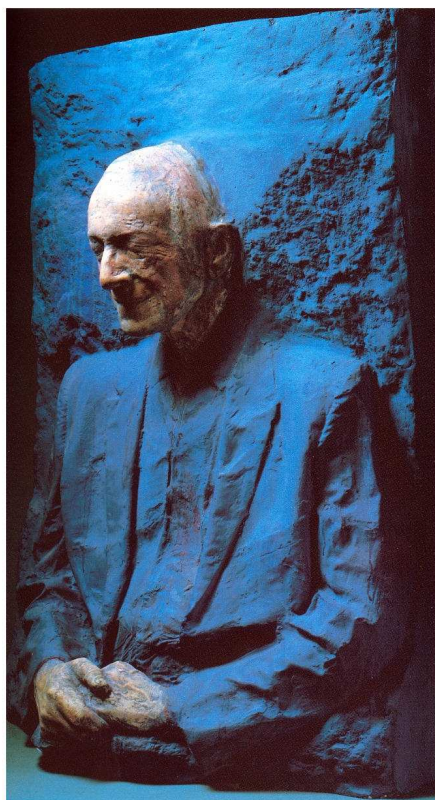
Plâtre peint, bois, Massonite, peinture acrylique. 122x173x46 cm. Coll. particulière



Léon contre un mur de briques N°2. 1990. Plâtre peint, bois, Massonite et acrylique. 122x191x47 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey



## Fiche George SEGAL N°14



Portrait de Meyer Schapiro. 1977. Relief. Plâtre peint. 96x66x33 cm. MOMA, New York



Neysia. 1989. Plâtre et bois peints, métal, acrylique. 135x76x30 cm. Coll. particulière, USA



Couple s'embrassant . 1989-90.  
Plâtre et bois peints. 130x130x38 cm.  
Fondation Segal, South Brunswick, New Jersey.

### 3.4.5- Le Sigmun : l'objet pictural réel polychrome en saillie sur le mur.

Portons à présent notre attention sur ces quelques œuvres murales que nous avons définies dans le cours de notre propos comme relevant des modalités d'existence du Sigmun : objet pictural réel constituant en quelque sorte un relief polychrome débordant du mur d'accrochage sur l'en-face. Il s'agit d'une production plastique hybride, à mi-chemin entre le tableau et la ronde-bosse, qui se déploie dans l'espace réel tout en affirmant la littéralité de sa surface peinte. Nous nous sommes déjà penchés sur « Le portrait de Meyer Shapiro » de 1977 et sur « Léon contre un mur de briques »<sup>81</sup> de 1989 qui participent de ce type d'artefact artistique. Il nous faut à présent porter plus particulièrement notre attention sur les « Cézanne's still life » et les néo-reliefs cubistes que Segal réalisa durant les années 1980. Ces œuvres ont cela de singulier que, non seulement elles revendiquent des liens ténus avec l'espace du tableau et celui de la sculpture mais elles font référence à d'autres artistes modernes auxquels Segal a souhaité rendre hommage... et il ne nous surprend pas de trouver parmi eux les noms de Cézanne, de Picasso et de Braque, lesquels comptent parmi les principaux protagonistes de cette recherche artistique moderne qui devait aboutir en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle à l'avènement de l'objet pictural réel tel que nous l'avons défini tout au long de cet ouvrage.

Réalisée durant l'été 1981, la série des « Cézanne's still life »<sup>82</sup> occupa l'esprit de l'artiste américain durant près d'un an. Obsédé par le désir de faire la synthèse entre les qualités de la peinture et celles de la sculpture, il entreprit de construire des fac-similés tridimensionnels des tableaux de Paul Cézanne représentant des natures mortes. Celles-ci sont composées de pommes, d'oranges et d'oignons, de divers objets usuels (Couteau, verres, bouteille, carafe et pichet) et de nappes en tissu froissé formant de grands plis, disposés sur une assise de table redressée. La série des « Cézanne's still life » fut exposée pour la première fois à la galerie Sidney Janis, à New York, en 1982 ; galerie d'art contemporain dont le propriétaire fut en quelque sorte l'un des initiateurs du projet puisqu'il insinua dans l'esprit de Segal, lors d'une conversation portant sur « Helen aux pommes »<sup>83</sup> de 1981, l'idée même d'une référence aux natures mortes de Cézanne<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> Voir fiches George Segal N°13 et 14 page 1027 de cet ouvrage et page 461 du livre 2 ...

<sup>82</sup> Voir fiches George Segal N°32 à 36 pages 1043 à 1046

<sup>83</sup> Voir fiche George Segal N° 72 page 1025

<sup>84</sup> Remarque : Rappelons seulement les propos que tient Sidney Janis, lorsqu'il rend visite à son ami George Segal, dans son atelier de South Brunswick : « si vous redressez la table, vous avez un Cézanne. ». Cette remarque formulée par le galeriste et ami de George Segal, au sujet de la version N°2 de « Helen aux pommes » est rapportée par Marla Price dans son ouvrage : *George Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Ed Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, p 6



Ces productions picturo-sculpturales comptent parmi les rares réalisations plastiques que l'artiste a intentionnellement formulées selon un principe sériel. En effet, comme nous avons pu le constater à maintes reprises, George Segal ne produit quasiment jamais en série. A l'exception de la « Série de la grossesse » et d'études de fragments de corps moulés polychromes telles les quatre « Mains »<sup>85</sup> exécutées en 1978, il ne pratique pas la sériation sous quelque forme que se soit. Les « Cézanne's still life » et les néo-reliefs cubistes sont, à ce titre, des véritables exceptions qui constituent bien davantage « une tentative systématique de recréer des travaux appartenant à un artiste avec le minimum d'addition ou de modification excepté cette nécessité d'utiliser une technique différente. »<sup>86</sup> Le but d'une telle production artistique en série est à chercher prioritairement dans l'étude des innovations picturales qui eurent lieu dans l'art autour des années 1900 et que Segal souhaitait réexaminer plus en profondeur. Cependant, s'il manifestait le désir d'engager une procédure d'appropriation d'un sujet appartenant à un grand maître de l'histoire de l'art moderne, il ne cherchait pas à en produire la copie conforme. Son objectif fut bien plus personnel et enclin à une liberté expressive : il s'agissait « de capturer la vision de Cézanne en reconstituant physiquement les plans inclinés en équilibre instable »<sup>87</sup> selon des modes de transcription singuliers, ne cherchant pas à exécuter une réplique en trois dimensions parfaitement fidèle au modèle pictural originel. Ainsi par exemple, l'artiste placera-t-il dans sa « Cézanne's still life N°1 »<sup>88</sup>, un pichet vert-bleu muni d'une anse alors que le maître d'Aix en Provence représente dans sa toile un vase émaillé de tonalité verte. De même recouvrira-t-il d'une teinte bleue cyan intense le chiffon froissé sur lequel est posée l'assiette de cerises alors qu'il est peint en blanc sur la toile de Cézanne. Toutes les pièces de cette série, comme d'ailleurs l'ensemble des reliefs d'inspiration cubiste qu'il réalisera entre 1983 et 1987, présentent des différences chromatiques et compositionnelles avec leurs modèles picturaux originels. Nous aurons sans nul doute l'occasion, dans les prochaines pages, de revenir sur ce point et d'en observer quelques détails révélateurs...

Toujours est-il que cette série constitue à plus d'un titre un ensemble d'œuvres profondément novatrices dans la démarche artistique de Segal. Tout d'abord, nous venons de le mettre en avant, elle induit une certaine conception sérielle de l'artefact qui trouve tout naturellement sa place dans l'évolution de la pratique sculpturale du plasticien américain. Ensuite, et cela est important, c'est la première fois que l'artiste réalise des productions sculpturales qui n'incorporent pas de personnages en plâtre. Plus exactement, l'artiste n'intègre pas la figure humaine dans son dispositif

---

<sup>85</sup> Voir fiche George Segal N° 69 page 1023

<sup>86</sup> Marla Price, Op Cit, p 5

<sup>87</sup> Marla Price, Op Cit, p 7

<sup>88</sup> Voir fiche George Segal N°32 page 1043

sculptural. Certes, en 1971 et 1973, il avait produit quelques pièces<sup>89</sup> où l'être humain ne figurait pas, mais cela restait exceptionnel... Ce n'est qu'à partir de 1980 qu'il réalisera tout un ensemble d'artefacts ne mettant absolument pas en scène ses habituels modelages de personnage en plâtre. On compte parmi ces pièces les « Cézanne's still life » mais aussi quelques natures mortes telles le relief intitulé « Cinq pommes sur une table » de 1981, la « Nature morte avec fruits, bouteille et poivrons », le « Restaurant diner » ou la « Morandi's still life »<sup>90</sup>, toutes trois réalisées en 1983.

Bref, si Segal engage un tel travail, ce n'est pas dans le but d'inscrire véritablement sa démarche plastique dans un processus anaphorique citationnel par rapport à des enjeux fortement à la mode dans les sphères de l'art contemporain des années 1980. On se doit toutefois de considérer que, malgré tout, il souhaitait rendre hommage à des maîtres de l'art moderne qui avaient pu exercer sur lui, par le passé, une singulière influence. D'ailleurs n'avait-il pas, dès 1962, fait allusion aux « Joueurs de cartes » de Cézanne en produisant sa « Table à manger »<sup>91</sup> ? N'avait-il pas aussi réalisé, en 1971, « Les danseuses »<sup>92</sup> qui réfèrent clairement à « La danse » de 1910 de Matisse, ou encore « La chaise de Picasso »<sup>93</sup> en 1973, véritable paraphrase tridimensionnelle d'une gravure à l'eau-forte du maître espagnol ?

De même, pouvons-nous considérer que le but poursuivi par Segal n'était pas non plus d'exploiter plus encore l'incorporation d'objets réels usuels au sein d'une production purement plastique puisque cela participait depuis toujours de son travail de sculpteur et qu'il l'avait invariablement mis en évidence dans la presque totalité de sa production tridimensionnelle, depuis les premières années... Notre avis est qu'une telle production suscitait chez lui un engouement nouveau quant aux possibilités de faire usage de la couleur dans une interrelation à la lumière incidente. Ces réalisations de sculptures-peintures à partir d'un modèle présentaient pour l'artiste américain un défi technique qui l'intéressait dans la mesure où l'utilisation de la couleur s'avérait différente et nouvelle par rapport aux œuvres qu'il avait réalisées auparavant : produire des paraphrases en sculpture des natures mortes de Cézanne impliquait une nouvelle approche du phénomène chromatique et nécessitait une rigueur et des qualités de coloriste auxquelles il semblait alors aspirer. La manière de procéder, d'un point de vue purement pictural, s'avérait totalement différente de l'usage qu'il faisait habituellement de la couleur : celle-ci impliquait un véritable travail de pâte colorée qui obligeait à plus de rigueur afin de parvenir à reproduire la

---

<sup>89</sup> Remarque : Nous en avons déjà présenté deux spécimens : « Nature morte à la boule rouge » de 1973 et « Table et nature morte » de 1971. Voir fiche George Segal N° 29 et 41 pages 692 et 696, livre 2.

<sup>90</sup> Voir fiches George Segal N° 29, 30, 31 et 32 à 36 pages 460, 692, 693, 1043 à 1046

<sup>91</sup> Voir fiche George Segal N° 38 page 690

<sup>92</sup> Voir fiche George Segal N° 73 page 1000

<sup>93</sup> Voir fiche George Segal N° 25 page 664

gamme de couleurs des tableaux du grand maître impressionniste français. Mais toutefois, nous devons préciser que ce qui primait principalement dans l'esprit du sculpteur, lors de la réalisation de ces pièces n'était pas tant la satisfaction de parvenir avec justesse à retrouver les tons exacts de la palette de Cézanne mais bien davantage de sonder les relations que la couleur pouvait entretenir avec l'entour et la lumière lorsqu'elle était appliquée non sur un support plan (comme l'eut fait Cézanne sur ses tableaux) mais sur un volume aux surfaces irrégulières. Comme le suggère Marco Livingstone, Segal ne cherche pas à reproduire avec précision ce qu'il voit du modèle cézannien, « il veut tirer parti de sa sensation première pour conférer de la véracité à sa perception du monde et produire un effet purement esthétique. »<sup>94</sup>

Ce sont les photographies de quatre huiles et d'une aquarelle du maître d'Aix en Provence, reproduites dans le *Time- Life Publication*<sup>95</sup> de 1968 qui inspirèrent George Segal pour ce projet. Ces cinq natures mortes cézanniennes allaient être dans un premier temps, reconstituées tri-dimensionnellement à partir d'un assemblage de bois, de plâtres, de tissus, d'objets et de fruits moulés. Dans un second temps, elles subiraient un traitement pictural approprié. Ces volumes polychromes forment donc des structures saillantes dont la particularité est de présenter une assise penchée vers l'avant qui permet de traduire sculpturalement le rabattement de plan visible dans les toiles de Cézanne. Ainsi les « Cézanne's still life »<sup>96</sup> N° 1, 2, 3 et 5 constituent-elles a priori de singulières étagères dont on peut facilement observer le degré d'inclinaison plus ou moins important de l'assise en bois. La « Cézanne's still life »<sup>97</sup> N° 4 présente, quant à elle, une différence de taille puisque sa structure porteuse ne nécessite pas l'accrochage au mur. Elle est constituée d'une table totalement transformée, dont on aperçoit encore les quatre piètements mais dont on constate aisément la très importante pente du plateau de pose. A observer en détails les différences qu'il y a entre le modèle pictural originel et la transposition sculpturale qu'en a fait Segal, on remarque combien ce dernier a attaché d'importance à la mise en œuvre des plans redressés visibles dans la peinture de Cézanne. La légère inclinaison qu'il donne au plan de pose de sa « Cézanne's still life » N° 3 correspond de façon évidente au redressement de l'assise de table que nous observons dans « La nature morte avec oignons »<sup>98</sup> de 1895. C'est aussi le cas de toutes les autres pièces de la série mais cependant, nous noterons que, dans la « Cézanne's Still life » N° 1, l'inclinaison vers l'avant du plateau de pose est bien plus prononcée afin de

---

<sup>94</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 60

<sup>95</sup> Remarque : Il s'agit plus exactement d'un livre destiné au grand public de Richard W. Murphy : *The World of Cézanne, 1839-1906*, New-York, Coll. Time-Life Books, 1968, série « Time-Life Library of art ».

<sup>96</sup> Voir fiches George Segal N° 32 à 36 pages 1043 à 1046

<sup>97</sup> Voir fiche George Segal N° 36 page 1046

<sup>98</sup> Voir Fiche George Segal N° 33 page 1045

mieux restituer la perception frontale des assiettes de fruits très largement vues de dessus dans les peintures cézanniennes. Tout en s'efforçant de rester le plus fidèle possible à la structure redressée de la table peinte par le maître d'Aix en Provence, Segal s'accorde toutefois ici une plus grande liberté dans le choix des couleurs. Celles-ci ne correspondent pas forcément aux tonalités employées sur la toile du peintre français. Dans la « Cézanne's still life » N°4, il fait preuve d'une grande ingéniosité pour transposer efficacement en trois dimensions le rabattement frontal des plans successifs visibles à la surface du tableau. Mieux encore, il construit une assise de table qui penche exagérément sur la gauche afin de traduire littéralement l'impression visuelle produite par les « Pommes et oranges »<sup>99</sup> peintes en 1895-1900 par Cézanne : ce dernier introduit dans la composition un semblant de perspective qui accentue la forte inclinaison du plateau de la table vers l'avant-plan, donnant la sensation d'un basculement excessif de l'image dans l'angle inférieur gauche du tableau... La littéralité de cette œuvre sculpturale est si imperturbable « qu'elle devient parfois presque comique, étant donné notamment la position précaire dans laquelle les fruits et les objets sont placés sur les surfaces anguleuses que [...] Cézanne à inclinées vers le plan figuratif. »<sup>100</sup>

Ainsi, dans ses cinq paraphrases tridimensionnelles des natures mortes de Cézanne, Segal parvient-il à nous donner l'impression que les fruits, posés sur une étagère étroite ou sur une assise de plâtre inclinée, semblent véritablement sur le point de tomber, de rouler vers le bas.

Ces œuvres font saillie sur un arrière-plan qui, à l'exception de la pièce N°4, est accroché directement au mur. Celui-ci est réalisé à l'aide d'une planche de bois positionnée verticalement et vissée à l'arrière de l'étagère supportant les fruits et les objets moulés en plâtre peint. Il s'agit d'un panneau de bois coloré qui participe à la structure matérielle de l'artefact artistique puisqu'il permet la construction du volume et son positionnement adéquat contre le mur d'accrochage. Mais en même temps, il favorise la matérialisation de l'entour plastique, c'est-à-dire de l'espace vide qui opère au dessus des différents objets composant la sculpture polychrome. Ainsi, par le biais de cet élément de bois peint et placé frontalement à l'arrière-plan de ses natures mortes tridimensionnelles, l'artiste américain parvient-il à rendre perceptible la limite entre espace réel et espace de l'œuvre : ce panneau de bois frontal et rectangulaire que Segal utilise comme fond, est peint de la même façon que les arrière-plans cézanniens... On peut dire qu'en tant qu'élément de structure polychrome et parfaitement intégré au reste de la composition plastique, ce fond permet de cadrer l'image dans la mesure où il assure une fixité suffisante du regard pour établir un point de vue. Cela conduit inexorablement le spectateur à considérer la portion de vide qui opère dans l'espace alentour situé au dessus des moulages comme constituant à part entière de l'œuvre. On retrouve aussi ce principe d'assimilation d'une portion de l'espace réel à l'entour plastique dans la « Cézanne's still life » N°4, mais dans cette pièce, Segal utilise un grand

---

<sup>99</sup> Voir fiche George Segal N°36 page 1046

<sup>100</sup> Marco Livingstone, *Retrospective George Segal*, Montréal, Ed. Musée des Beaux-arts, 1997, p 107



tissu imbibé de plâtre mou qui tombe lourdement à la verticale et forme des plis grossiers. C'est cette nappe blanche constituée ainsi en un plan coloré, frontalement redressé à l'arrière, qui conditionne la perception de l'entour (c'est-à-dire du vide réel situé au dessus des objets) comme constituant plastique de l'œuvre... Bref, l'artiste réussit un véritable tour de force illusionniste qui nous fait voir dans cet étalement de tissu plâtreux agencé selon des plans contradictoires, une nappe recouvrant un plateau de table sensée posséder une assise horizontale où seraient ordonnés en profondeur des fruits épars sur toute l'étendue. En cela il restitue de façon magistrale l'ambiguïté spatiale opérant dans la nature morte cézannienne à laquelle il se réfère: dans le tableau de Cézanne, les lignes de fuites de la table vue en perspective tendent à creuser une profondeur de champ que contrecarre efficacement le rabattement à la verticale de l'assiette de fruits posée sur la nappe chiffonnée, elle-même vue de dessus. Nous remarquerons aussi que Segal fait preuve ici d'une grande liberté dans le choix des couleurs qui ne correspondent pas vraiment aux tonalités de l'œuvre picturale originelle. Le tissu, dans son entier est peint dans des teintes uniformes blanc cassé alors que Cézanne introduit une étoffe excessivement chargée de motifs colorés sur tout l'arrière-plan. Cet écart chromatique entre la sculpture segalienne et le tableau du peintre français est aussi efficient dans la « Cézanne's still life » N° 2 où la nappe bleue n'a que peu à voir avec l'exubérance chromatique des motifs rouges et bleus foncés visibles dans la « Nature morte au pot de lait »<sup>101</sup>, aquarelle réalisée par le vieux maître impressionniste en 1900-1906.

Ainsi pouvons-nous conclure que le travail de Segal ne relève aucunement d'une démarche imitative cherchant à tout prix à obtenir une réplique tridimensionnelle parfaitement fidèle au modèle de départ. Segal s'accorde un certain degré de liberté dans la transcription plastique, notamment pour le traitement chromatique des surfaces et la réalisation de certains menus détails. C'est ce que nous constatons lorsqu'on porte le regard sur la pièce N°5 référant à la « Nature morte avec bouteille de menthe »<sup>102</sup> peinte par Cézanne en 1894 : Segal utilise une bouteille, un pichet d'eau et un verre à pied dont les formes et les couleurs sont bien différentes de celles des objets visibles dans le tableau. De plus, Segal annihile tout effet de transparence des objets en verre. Soit par recouvrement de plâtre, soit par moulage, il produit des surfaces opaques richement peintes qui renforcent le contenu émotionnel de l'œuvre. Il y a là des jeux duels entre l'ombre et la lumière et entre le volume et la surface polychrome qui favorisent pleinement l'émergence d'un sentiment de proximité : l'œil se pose sur des surfaces colorées exhibant une texture étonnante qu'une lumière incidente atténuée ou au contraire révèle plus encore par endroit. Contrairement à ce que semble suggérer Marla Price<sup>103</sup>, nous pensons que ces objets picturaux réels, qui en

---

<sup>101</sup> Voir fiche George Segal N°35 page 1044

<sup>102</sup> Voir fiche George Segal N°34 page 1047

<sup>103</sup> Remarque : Marla Price écrit au sujet de la manière avec laquelle Segal applique la peinture sur les surfaces de ses volumes en plâtre, qu'il cherche à rendre « les plis défiant la gravité des nappes » et qu'alors « on ressent une certaine distance » avec l'objet de notre vision. In Marla Price, *George Segal : Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, texas, Ed Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, p 8

effet rendent compte du plaisir ressenti dans l'assemblage de matériaux et de peintures appliquée sur des surfaces poreuses et absorbantes, ne créent pas une distance avec le spectateur. Bien au contraire ! Leur littéralité patente joue à plein dans l'émergence du sentiment de proximité ; et ce sentiment est exacerbé par le fait-même que les productions colorées s'affirment dans leur ambiguïté native, sorte de créations plastiques hybrides à mi-chemin entre le sculptural et le pictural... De même que nous ne pouvons ignorer la présence physiquement palpable d'un tel artefact, nous ne pouvons nous abstraire de sa remarquable capacité à s'affirmer comme surface chromatique exhibant sa matérialité picturale. Celle-ci d'ailleurs est souvent mise en valeur par le flux d'une lumière incidente extrêmement prégnante qui révèle les aspérités de l'épiderme coloré et les reliefs plus ou moins saillants des volumes...« Ce qui a commencé avec une certaine ironie a conduit à une mise au point sur les ombres et la lumière et en particulier sur la qualité de révélateur de la lumière »<sup>104</sup>.

C'est à cela, entre autre, que les reliefs polychromes néo-cubistes tels « Nature morte avec chaussure et coq » (d'après Braque) ou « Homme à la guitare » (d'après Picasso)<sup>105</sup> tendent invariablement.

Formant une nouvelle et surprenante série de reliefs polychromes, ces paraphrases tridimensionnelles des œuvres picturales de Braque et de Picasso diffèrent, toutefois, à plusieurs niveaux de la série de « Cézanne still life ». Tout d'abord, le travail de modelage est réduit à son strict minimum. Il s'agit d'une construction faite de planches, de fragments de d'objets, de bout de bois peints et autres petits matériaux assemblés de façon à imiter les plans à facettes chromatiques des tableaux cubistes. Quelques éléments en plâtre apparaissent mais ils sont extrêmement peu nombreux et, contrairement à la série inspirée des toiles de Cézanne, renvoient à la figure humaine. Il s'agit, par exemple, d'une main entière ou partiellement sectionnée, d'un fragment de visage, d'un sein ou d'un genou, intégrés au reste de la composition. C'est ce que nous pouvons voir dans la « Nature morte avec fragment » (d'après Braque) de 1987, dans « Le nu debout » (d'après Picasso) de 1985, dans « Figure assise » (d'après Picasso) de 1986 ou encore dans « Homme à la guitare » (d'après Picasso)<sup>106</sup> de 1986. Parfois aussi, Segal peut y faire figurer des moulages d'objets usuels banals tels une bouteille, une pipe, une tasse à café ou une assiette de fruits. C'est ce que nous observons dans la « Nature morte à la chaise, pipe et pommes » (d'après Braque) de 1985 et « Nature morte du café avec un nœud papillon » (d'après Braque)<sup>107</sup> de 1986. Parfois encore, c'est à son passé d'éleveur de volailles que se réfère le moulage de plâtre incorporé dans l'œuvre, tel ce coq à la crête peinte en rouge qu'on peut remarquer dans la « Nature morte avec chaussure et coq » (d'après Braque) de 1986.

---

<sup>104</sup> Marla Price, *Op Cit*, p 11

<sup>105</sup> Voir fiches George Segal N°39 et 40 pages 1048 et 1049

<sup>106</sup> Voir fiches George Segal N°40, 42 et 44 pages 1049, 1050 et 1052

<sup>107</sup> Voir fiches George Segal N°39 et 43 pages 1048 et 1051

Mais, au regard de l'aspect général des ces œuvres murales, il nous faut considérer que ces artefacts artistiques sont bien moins des moulages en plâtre qu'ils ne sont des structures construites de bric et de broc. Ces reliefs néo-cubistes s'avèrent davantage une construction faite de fragments de bois et autres morceaux d'objets partiellement repeints qu'un modelage de plâtre. De plus, ces artefacts plastiques inspirés de Braque et Picasso, réfèrent davantage à l'environnement quotidien de l'artiste américain qui vit dans le New Jersey qu'à la réalité sémantique des toiles cubistes réalisées à Paris au début du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le déclare Segal lui-même en 1990, ces reliefs « ne sont pas le monde de Paris Cubiste à la veille de la grande guerre » mais sont « des collages tapageurs [faits] essentiellement de toute sorte de débris et d'objets qu'on peut trouver dans les greniers et les fermes du New Jersey rural »<sup>108</sup>. Là est une différence notable entre les reliefs inspirés de Cézanne et ceux produits à partir des œuvres de Picasso et Braque : dans les premiers il n'y a que peu d'éléments induisant une origine américaine de l'œuvre ou référant à la vie quotidienne du sculpteur de South Brunswick. Dans les seconds, un très grand nombre d'indices mettent en exergue une dimension auto-référencée de l'artefact artistique...

Cet aspect poétique est présent dans chacun de ses reliefs néo-cubistes. Ainsi, par exemple, pouvons-nous repérer une chaussure de fermier, un couvercle de caisse en bois imprimée des initiales du nom de l'artiste ou encore un coq en plâtre sur les surfaces de la « Nature morte avec chaussure et coq » (d'après Braque). Ainsi encore, pouvons-nous trouver un entonnoir en plastique et des morceaux de lambris peints dans la « Figure assise » (d'après Picasso) ou des fragments de chaise et de tiroir incorporés à la « Nature morte à la chaise, pipe et pommes » (d'après Braque). De même, peut-on apercevoir dans d'autres pièces, un pied de lit ou une imposte en vieux bois, quelques galons de papier peint et autres matériaux de revêtement courant dans les habitations rurales américaines. Dans cette série, plus que dans la précédente, l'artiste s'autorise une plus grande liberté créatrice, agrandissant ou réduisant les motifs, associant divers éléments compositionnels qui, a priori, ne correspondent pas vraiment au modèle initial. Il supprime même les couleurs ou introduit certaines teintes inexistantes sur le modèle originel. Il n'attache pas de réelle importance à la restitution fidèle du modèle. La n'est pas l'essentiel de son questionnement plastique qui vise, en priorité, à interroger de façon plus explicite les conditions de mutation de l'espace pictural bidimensionnel en un espace sculptural polychrome : « ma compréhension du cubisme est l'exploration mentale d'une surface plane. Sur celle-ci se trouve un point de référence à partir duquel on déplace un objet tridimensionnel dans le monde réel et on observe alors une succession de vues. »<sup>109</sup> Partant ainsi d'une technique d'assemblage incorporant une grande quantité de contreplaqué, de bouts de bois découpés et de fragments de choses en tout genre recouverts entièrement ou partiellement de couleur, il n'hésite pas à s'éloigner considérablement du modèle cubiste originel : « Je veux à présent grossir ou rapetiscir les formes sculpturales et utiliser l'ombre et la lumière, j'en ai pas

---

<sup>108</sup> Marla Price, *Op Cit*, p 9

<sup>109</sup> George Segal in Marla Price, *Op cit*, p 21

encore fini avec cette influence » <sup>110</sup> dira-t-il au sujet de ses reliefs dont l'aspect « fait à la maison » renvoie tout autant au bricolage d'objets rebuts et de matériaux recyclés qu'au vocabulaire de la peinture moderne. Mais n'était-ce pas cela qui primait déjà dans la recherche cubiste de Braque et de Picasso entre 1907 et 1914 ? N'y a-t-il pas chez Segal ce même intérêt porté à l'objet réel, physiquement palpable et incorporé par les moyens du peintre dans l'artefact artistique ? Ne fait-il pas preuve de cette même capacité à mêler les effets illusionnistes obtenus par un travail graphique ou pictural aux aspects concrets d'une ombre portée nourrie par un éclairage incident ? C'est ce que nous pouvons très facilement remarquer dans la « Nature morte du café avec un nœud papillon » (d'après Braque) que l'artiste américain a construit en référence à « L'homme à la guitare » <sup>111</sup> de 1914. La clé de Fa peinte en rouge, qu'il a réalisée en découpant une planche de bois, est de dimension plus petite que celle figurant dans la toile cubiste, laquelle est recouverte d'un ton beige-gris. Inversement le verre à pied est agrandi. La présence de la bouteille et du visage moulés en plâtre y est excessivement prononcée alors même que ces motifs figuratifs ne sont que très peu suggérés dans la peinture de Braque. Bien des éléments formels visibles sur le tableau ont disparu, tel cette frise plissée et discontinue peinte dans les tons de beige, vert et gris, qui court sur la partie médiane gauche du tableau, vers le centre. De même la distribution des valeurs chromatiques y est-elle quelque peu différente : dans le relief de Segal les tons clairs occupent essentiellement le centre alors que dans la peinture de Braque les facettes de couleurs claires maillent toute la surface, s'entremêlant avec les plans plus sombres ou les divers motifs, mêlant le fond aux figures. Il y a, dans cette toile peinte, un imbroglio de plans frontaux et de facettes colorées imbriquées les unes dans les autres qui imposent un rythme chromatique par lequel l'espace se fait plus haptique que visuel. En jouant sur une opposition maximale des valeurs et par une utilisation du clair-obscur non soumis à la description de la figure, le peintre anéantit presque totalement l'illusion d'une profondeur de champ hiérarchisée ordonnant l'unité spatiale. Il met en œuvre des rapports graphiques et picturaux qui créent un effet de lumière disséminée par zones irrégulières sur toute la surface de la toile ; lumière qui, par ailleurs ne semble provenir d'aucune source localisée et favorise l'accentuation à l'extrême les effets tactiles perceptibles sur l'épiderme. Mixant les surfaces peintes en aplat, les glacis, les suggestions d'ombres portées, les effets illusionnistes de bois nervurés ou de surfaces granuleuses, Braque induit une perception ambiguë de l'image peinte qui, simultanément exhibe la matérialité de sa surface plane et colorée et se dévoile comme une succession de plans frontaux campant de façon contradictoire dans le tissu des distances spatiales. Segal, quant à lui, fait valoir bien davantage les compénétrations Volume-couleur-lumière. Il met en exergue des jeux subtils entre l'ombre réelle provenant d'un éclairage incident et les divers effets graphiques suggérant les ombres portées. Ainsi par exemple sur le quart supérieur gauche de l'œuvre, peut-on voir s'entremêler et s'amalgamer de véritables ombres portées qui trahissent l'épaisseur des reliefs et des ombres

---

<sup>110</sup> George Segal in Marla Price, Op cit, p 11

<sup>111</sup> Voir fiche George Segal N° 43 page 1051



dessinées donnant l'illusion de volumes et de plans frontaux superposés. L'œuvre de Braque présente une unité chromatique qui, bien que très contrastée d'un point de vue des valeurs tend à se réduire à un camaïeu de tons tertiaires : quelques plages de couleurs très claires situées au centre de l'image peinte tendent à captiver le regard dès les premiers instants de scrutation. Dans « La nature morte du café avec un nœud papillon », George Segal joue sur l'intensité lumineuse de la tonalité rouge vif et sur la blancheur immaculée des moulages en plâtre pour impliquer le regard selon des mouvements successifs en saccades qui l'amènent d'un accent chromatique à un autre. Ainsi la surface tout en relief de cet artefact polychrome se trouve-t-elle balayée par l'œil qui y sonde une réelle profondeur ; celle-ci est de toute évidence engendrée par l'épaisseur de ses constituants plastiques en saillie sur le devant. L'ensemble conserve malgré tout une dominante marron et ocre relativement proche de celle de la toile cubiste originelle. Dans l'une comme dans l'autre le travail graphique constitue un des moyens les plus efficaces pour induire le doute dans l'esprit du spectateur qui ne sait plus s'il doit voir l'indicielle figure d'un objet reconnaissable ou la réalité d'une surface recouverte de matière et de couleur.

Dans d'autres pièces telles « La figure assise »<sup>112</sup> (d'après Picasso) le sculpteur américain s'accorde encore plus de liberté d'un point de vue de la couleur. En effet, la dominante de tons tertiaires marrons et ocres qui couvre en sa totalité la toile peinte de Pablo Picasso est remplacée dans le relief néo-cubiste de Segal par un camaïeu de tons rompus et extrêmement sombres rehaussés par des surfaces gris-bleu clair et des accents de couleurs saturées rouge et bleu. Cela donne un aspect plus dynamique à la composition. Si le peintre espagnol met en avant une structure graphique des plus incisives qui participe du délitement de la figure, tend à abolir toute suggestion de modelé et induit une perception toute en surface de l'image picturale, Segal propose un agencement de plans colorés épars sur toute la surface de l'image imposant une frontalité excessivement patente qui tend à l'abstraction. La couleur est ici employée afin de favoriser la discrimination figurale, c'est-à-dire la distinction de la figure représentée (et de certaines autres formes) sur l'écheveau de plans sombres ordonnés dans le fond. On y observe simultanément l'emploi de la couleur comme matière colorée tout autant que relevant du ton local, c'est-à-dire de la couleur intrinsèque aux objets et matériaux assemblés.

Dans ces deux dernières œuvres murales tridimensionnelles, comme d'ailleurs dans « L'homme à la guitare »<sup>113</sup> de 1986, on distingue nettement au sein de l'épiderme coloré tout un ensemble d'éléments graphiques qui génèrent l'illusion d'une ombre portée, d'un creux, d'une arête saillante ou encore d'un profil de figure. Ces effets illusionnistes obtenus picturalement ou graphiquement mettent du jeu dans le regard de l'observateur. Celui-ci s'efforce de scruter plus en détail la surface de l'œuvre afin de discerner le vrai du faux, c'est-à-dire le relief véritablement saillant ou rentrant de l'illusion picturale inscrite sur la surface. On retrouve cela dans un nombre

---

<sup>112</sup> Voir fiche George Segal N°40 page 1049

<sup>113</sup> Voir Fiche George Segal N°40 et 43 pages 1049 et 1051

important de constructions cubistes des années 1912 à 1915, notamment dans « La guitare N°3 »<sup>114</sup> de Pablo Picasso, où ce dernier dessine l'ombre du galbe de la caisse de l'instrument à corde à même le plan frontal que constitue un morceau de carton découpé... Bref, à l'instar de cette construction cubiste que Jean Clay qualifie « de prodigieuse démonstration de volumétrie sculpturale »<sup>115</sup>, les reliefs muraux de Segal impliquent une perception duelle et ambiguë de l'artefact artistique : réceptacle d'un travail pictural et graphique qui joue sur les modalités illusionnistes et expressives l'œuvre se révèle en tant que construction polychrome déployée concrètement dans l'entour. En somme, il s'agit d'un objet pictural réel dont la polychromie est issue de couches de peinture sciemment appliquées (pâtes colorées) et de la couleur intrinsèque à chaque fragment de matériaux ou objets assemblés sur le support (ton local). Segal joue de tout cela pour révéler au spectateur les compénétrations volume-couleur-lumière qui opèrent au sein de l'artefact. L'œuvre se donne à voir dans sa réalité d'objet pictural réel soumis à l'action d'une lumière incidente qui conditionne le champ visuel perçu autant aux données de l'espace réel qu'à celles de l'espace représenté picturalement.

C'est sur ce dernier point que nous allons porter notre attention afin de mieux cerner la manière avec laquelle, dans cette série singulière, George Segal conçoit les rapports de la lumière incidente avec l'artefact plastique. Nous allons tenter, pour terminer notre contribution théorique à l'étude des enjeux chromatiques et lumineux opérant dans l'œuvre de Segal, de cerner la façon qu'il a de jouer, au sein de ses reliefs néo-cubistes polychromes, les modalités du clair-obscur issu tantôt d'un traitement pictural ou graphique, tantôt d'un flux de lumière incidente judicieusement positionné dans l'entour réel de l'œuvre... Portons notre regard sur la « Nature morte avec fragment de violon »<sup>116</sup> de 1983 inspirée du « Guéridon » que Braque réalisa en 1912. Il s'agit d'une œuvre exclusivement peinte en blanc, gris et noir dont les surfaces sont composées de plans frontaux saillant légèrement du mur ; plans légèrement déployés dans l'en-face qui ont subi un traitement graphique non négligeable. La composition correspond dans ses grandes lignes à celle de la peinture de Braque, mais ici, Segal supprime de très nombreux détails et tend à agrandir ou à réduire certaines figures et fragments d'objets.

Nous pouvons observer combien, dans cette œuvre, Segal accorde d'importance au travail graphique : le dessin est omniprésent sur toutes les surfaces et remplit plusieurs finalités. Tout d'abord, il permet d'inscrire sur les surfaces tout un ensemble de signes graphiques indiciels d'une figure reconnaissable ou d'un motif suggéré, telle la clé de sol ou la ligne courbe qui évoque le pli de la nappe sur la limite inférieure de la surface formant l'assise du guéridon. Ensuite il constitue un moyen d'affirmer la littéralité de la surface peinte par le biais des hachures et des gribouillis rapidement esquissés sur certains plans frontaux. On aperçoit ce type de griffonnage sur

---

<sup>114</sup> Voir fiche Pablo Picasso N° 14 page 709 Livre 2

<sup>115</sup> Jean Clay, *De l'Impressionnisme à l'Art Moderne*, Hachette Réalité, 1975, p 129

<sup>116</sup> Voir fiche George Segal N° 44 page 1052

le demi-disque figurant la petite table et sur un certain nombre de plans légèrement saillants et obliques, visibles juste au dessus. De même, permet-il de rythmer par un jeu de clair-obscur les divers plans en facettes qui ordonnent toute la surface de l'œuvre. Mais plus encore, sommes-nous amenés à constater que le travail graphique vient perturber le regard qui ne parvient plus à distinguer nettement la différence entre l'ombre réelle que projette une source lumineuse incidente se posant sur les arêtes vives des reliefs et la suggestion graphique d'ombres représentées, directement dessinées sur les surfaces. Ce traitement graphique reproduisant de façon illusionniste des ombres dessinées amalgamées aux ombres portées réelles, conduit le spectateur à douter de ce qu'il voit. Cela est d'autant plus efficace que toutes les surfaces du relief sont peintes en blanc et que l'artiste y applique irrégulièrement des glacis de gris plus ou moins foncés. De même, le dessin vient-il parfois surligner une arête sortante ou au contraire atténuer un relief en imposant aux surfaces contiguës des rapports de valeur plus ou moins contrastés. L'œuvre apparaît ainsi comme un véritable assemblage de plans frontaux plus ou moins clairs, ou saturés de noir, qui tend à l'abstraction. Par cette approche graphique, il revient intuitivement sur la réalité poétique de la démarche de Braque : par l'entremise du dessin, et plus précisément du griffonnage, il crée des effets de surface qui renvoient littéralement à la planéité. Il atténue la profondeur réelle et le volume concret des fragments composant le relief et facilite la perception des motifs et figures comme signes graphiques courant sur la surface. Il ramène donc au plan la tridimensionnalité de la structure construite et constituée en une succession de plans frontaux proches les uns des autres. Mais paradoxalement on constate aussi que Segal utilise l'artifice graphique pour produire l'illusion d'ombres portées sur certaines surfaces. Il mêle de véritables ombres incidentes à des suggestions graphiques illusionnistes... Sous un certain éclairage naturel, ou sous le flux d'une lumière artificielle judicieusement placée dans l'entour, il met en évidence la double réalité de l'artefact, à la fois bidimensionnel et tridimensionnel, à la fois révélant ses qualités de surface plane et de volume saillant vers le devant. Cela donne l'impression que l'espace se dilate par endroit, que la profondeur de champ se creuse... Cette œuvre exhibe a priori des solutions graphiques qui, d'un point de vue de la perception de l'espace plastique, tendent à se contredire... Bref, Segal met en exergue de façon explicite la compréhension qui est la sienne du premier cubisme et de la différence entrevue entre Braque et Picasso : il prend à Braque cette remarquable subtilité à produire une œuvre qui tend à l'abstraction, à la planéité et à l'élégance formelle mais il est attiré simultanément par la rigueur plastique et graphique de Picasso, par son sens de la réalité qui le conduit à l'emploi de fragments d'objets et de matériaux ainsi que par sa grande capacité à jouer avec l'ombre et la lumière (incidentes et représentées). Pour le sculpteur américain, nous dit Sam Hunter, les différences entre ces deux grands cubistes sont claires : si Braque voulait que ses œuvres soient plates, Picasso travaillait de manière à induire une illusion de profondeur qui rappelait celle des grands artistes du XV et XVI<sup>e</sup> siècles. « Quoiqu'il ait fait, Picasso a toujours semblé essayer d'être un homme de la Renaissance. Son travail semble être tridimensionnel avec la lumière qui vient d'en haut, à gauche. Picasso travaillait comme un ancien maître. Il pouvait dessiner aussi bien que Raphaël mais sa lumière

était celle d'un Rembrandt. C'est en remarquant cette fine différence que je me suis intéressé à l'ombre et à la lumière et au mystère du clair-obscur [...] Je devais donc revenir aux origines du clair-obscur, au Sfumato de Léonard de Vinci, avec ces formes qui émergent de l'ombre. »<sup>117</sup> ... et ailleurs, encore, de déclarer : « J'ai été profondément influencé par l'obsession de Picasso pour Rembrandt. Je me suis mis à étudier les tableaux cubistes de Picasso datant des années 1907 à 1910 et j'ai été frappé par sa lumière Rembrandtesque [...] Picasso s'est attaché à rechercher chaque aspect de Rembrandt : la façon dont il percevait les objets en termes d'ombre et de lumière, la façon dont il transposait cela dans ses tableaux ainsi que son attitude vers une recherche psychologique de la nature »<sup>118</sup> [...] « Depuis que Picasso m'a amené à Rembrandt, j'ai étudié les gravures à l'eau-forte de ce dernier [...] Et c'est là que j'ai pu observer le même type de formes entrantes et sortantes... »<sup>119</sup>

Et nous voyons en ces derniers termes ce qui prime dans la démarche créative de George Segal depuis toujours : ce qu'il cherche par-dessus tout c'est de réaliser un artefact plastique qui rendrait compte « d'un même type de formes entrantes et sortantes ». Ce qu'il souhaite mettre en jeu dans la relation à l'artefact plastique, c'est ce double allant de l'œuvre vers l'œil et de l'œil vers la surface peinte qui n'est rendu possible qu'à deux conditions. La première est de faire en sorte que l'artefact saille ou se déploie véritablement dans l'entour. La seconde est que, par l'interaction de la lumière sur les volumes colorés, l'œil puisse être en mesure d'y appréhender plus qu'une simple figure : la prégnance d'un corps soudainement devenu palpable et concret... « J'ai besoin que les volumes saillent ou soient rentrants et alors je les peins pour souligner la façon dont ils avancent ou reculent [...] Il y a « un mouvement de flux et de reflux qu'on peut voir dans les œuvres de la fin de la carrière de Cézanne »<sup>120</sup> dit-il à Marla Price... C'est encore ce qui semble attirer son regard dans les œuvres des premiers cubistes... C'est aussi ce que nous avons longuement observé dans une part essentielle de la production sculpturale polychrome de Segal, notamment dans les « Cézanne's still life » et les reliefs néo-cubistes des années 1980... « J'ai découvert [chez Picasso] en même temps que la fragmentation de l'objet, le déplacement implicite dans l'espace, la perception du temps qui existe dans un tableau cubiste, la sensibilité frémissant du toucher qui rappelait quelquefois la lumière des tableaux des maîtres...ce qui définit une structure physique visible dans le monde réel. »<sup>121</sup> C'est cette structure, et tout ce qu'elle engage en termes de rapport à la couleur, à l'espace et à la lumière, qui fonde indubitablement l'objet pictural réel tel qu'on a pu l'apercevoir chez George Segal.

---

<sup>117</sup> George Segal cité par Sam Hunter, *George Segal*, Ed Rizzoli, New York, 1989, p 18

<sup>118</sup> George Segal cité par Marla Price, *George Segal: Natures mortes et travaux apparentés*, Fort Worth, Texas, Ed Modern Art Museum of Fort Worth, 1990, pp 25-26

<sup>119</sup> George Segal cite par Marla Price, Op Cit, p 27

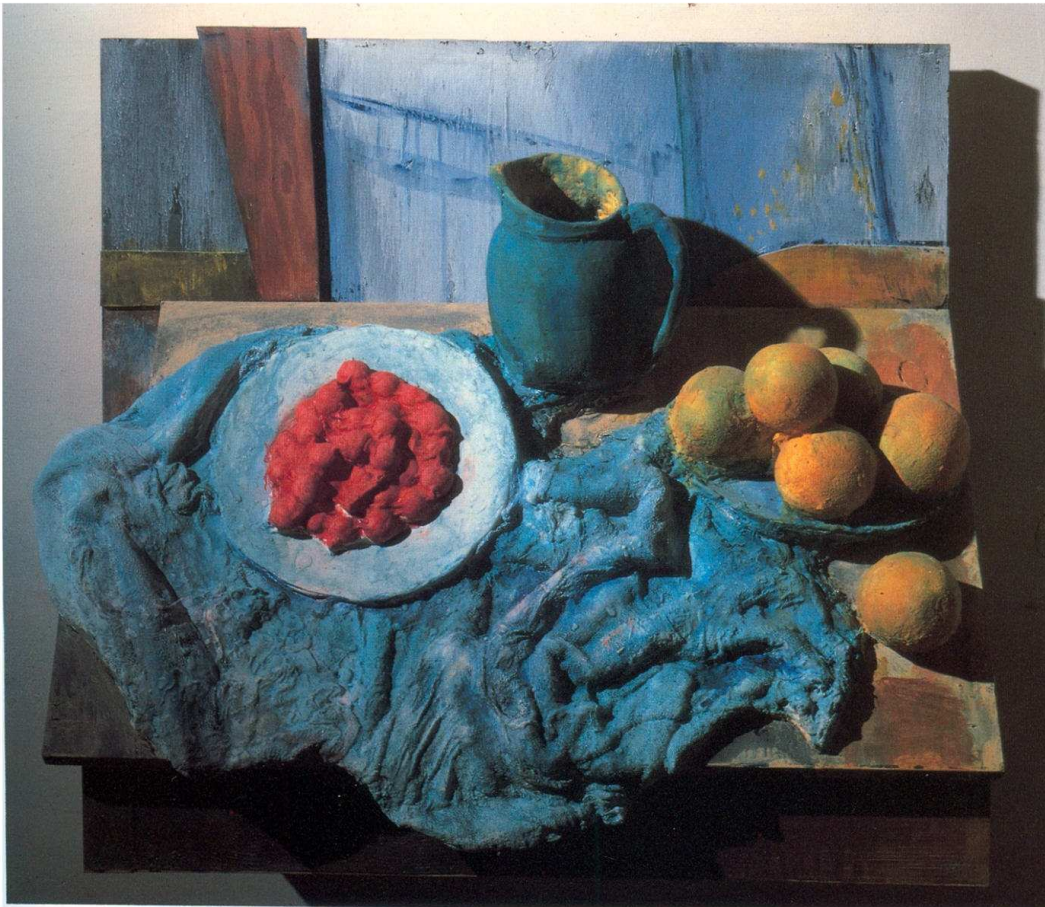
<sup>120</sup> George Segal cite par Marla Price, Op Cit, p 25

<sup>121</sup> George Segal cite par Marla Price, Op Cit, p 28





## Fiche George Segal N°32



George SEGAL: Cézanne Still life N°1. 1981. Plâtre peint, bois et métal. 68,6x76,2x35,6 cm. Coll. Mark Levy, Canada



Paul Cézanne: Nature morte avec cerises et pêches. 1883-87.  
Huile sur toile. 50,2x61 cm.  
Coll. Los Angeles Museum of Art, Californie.



## Fiche Georges Segal N°35



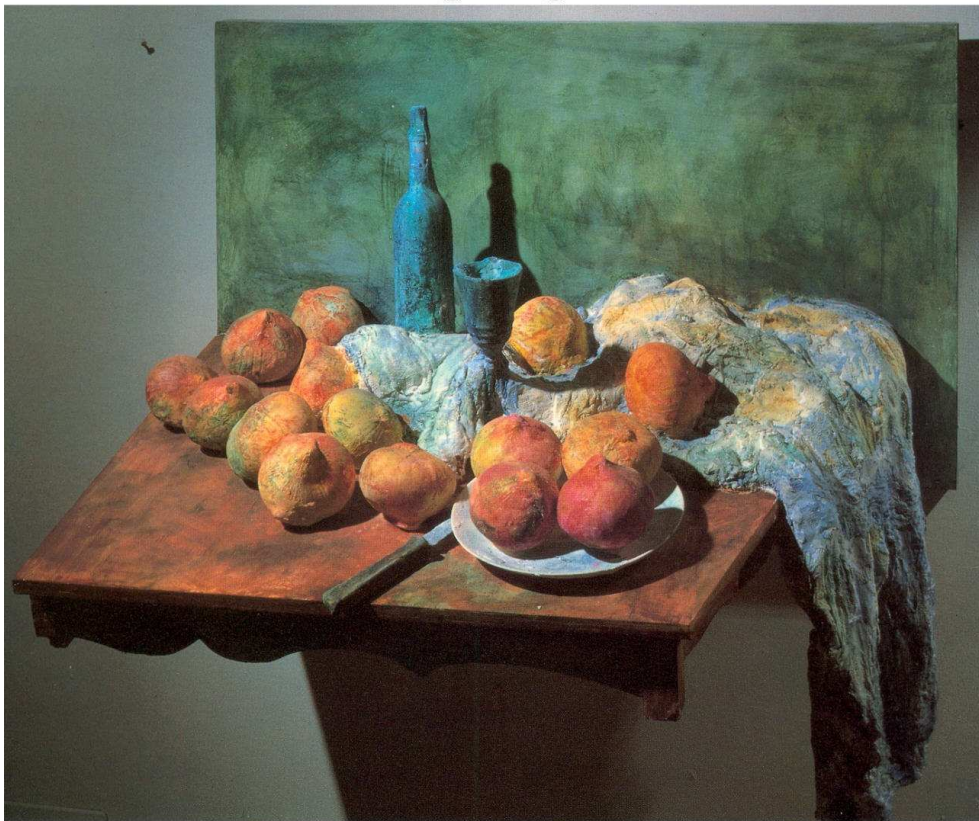
SEGAL: Cézanne's still life N° 2. 1981. Plâtre peint, bois peint et métal. 81x102x47 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



CEZANNE: Nature morte au pot de lait bleu. 1900-1906. Aquarelle sur papier. 48x63,1 cm.  
The J. Paul Getty Museum, Malibu, California.



## fiche George Segal N°33



SEGAL: Cézanne Still Life N°3. 1981.  
Plâtre et bois peints, métal. 61x101,6x69,9 cm.  
Coll particulière. Ronald Block



CEZANNE: Nature morte avec Oignons. 1895.  
Huile sur toile. 66x82 cm. Musée d'Orsay, Paris.



## Fiche George SEGAL N°36



SEGAL: Cézanne's still life N°4. 1981-82.  
Plâtre, tissu, bois, métal et peinture. 145x122x61 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Paul CEZANNE: Pommes et oranges. 1995-1900.  
Huile sur toile. 74x93 cm. Musée d'Orsay, Paris



## Fiche George SEGAL N°34



SEGAL: Cézanne's still life N° 5. 1982. Plâtre, tissus et bois peints. 94x91x74 cm.  
Coll. France Lewis Foundation, Richmond, Virginie.



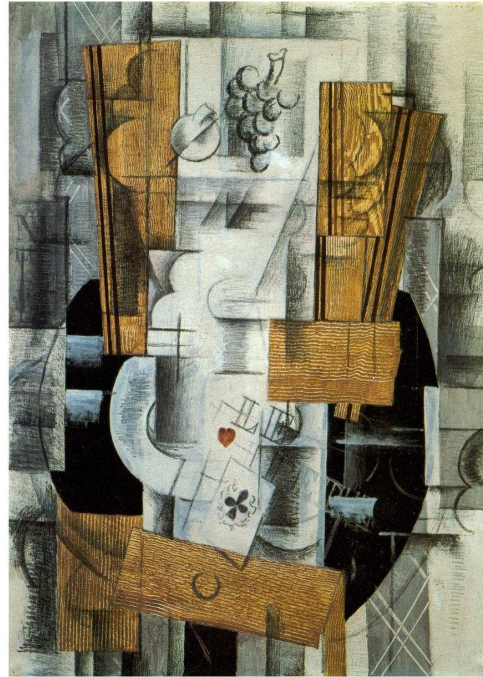
Paul CÉZANNE: Nature morte avec bouteille de menthe. 1894.  
Huile sur toile. 88,6x123 cm. National Gallery of Art. Washington



## Fiche George SEGAL N°39



SEGAL: Nature morte avec chaussure et coq.(Braque). 1986.  
Plâtre, bois, objets et peinture. 155x79x23 cm.  
Coll. Sidney Janis gallery, New York.



BRAQUE: Compotier et cartes. (Composition à l'as de trèfle). Début 1913.  
Huile rhaussée de crayon et fusain sur toile. 81x60 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris



Braque: Bouteille, journal, pipe et verre. 1914.  
Fusain, craie et papier collé sur carton. 47,9x63 cm. Coll. particulière.



SEGAL: Nature morte à la chaise, pipe et pommes. 1985.  
Plâtre, bois, papier journal et Kraft, peinture. 107x145x15 cm.  
Coll. Richard Gray Gallery, Chicago, Illinois



## Fiche George Segal N°40



SEGAL: Figure de femme assise (Picasso). 1986.  
Plâtre, bois, objets et peinture. 118,1x90,2x12,7 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



PICASSO: Buste de femme. 1909-1910.  
Huile sur toile. 73x60 cm.  
MNAM, Centre pompidou, Paris



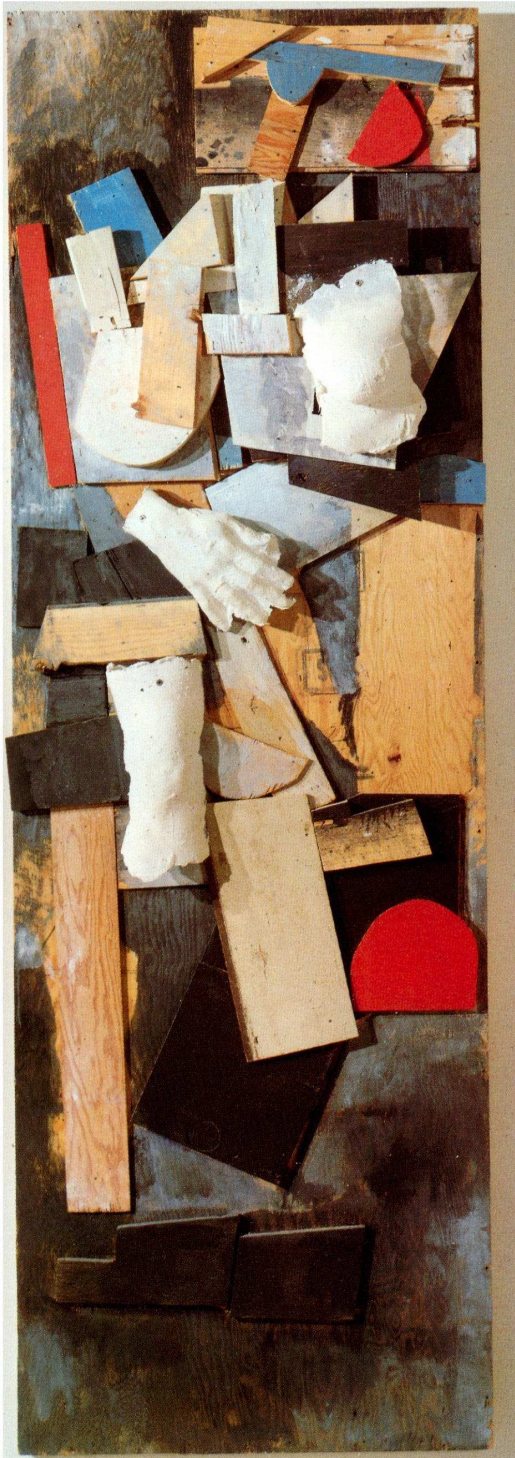
PICASSO: Homme à la guitare. 1911-1913.  
Huile sur toile. 155x77 cm.  
Musée Picasso, Paris. Daix cat. 427



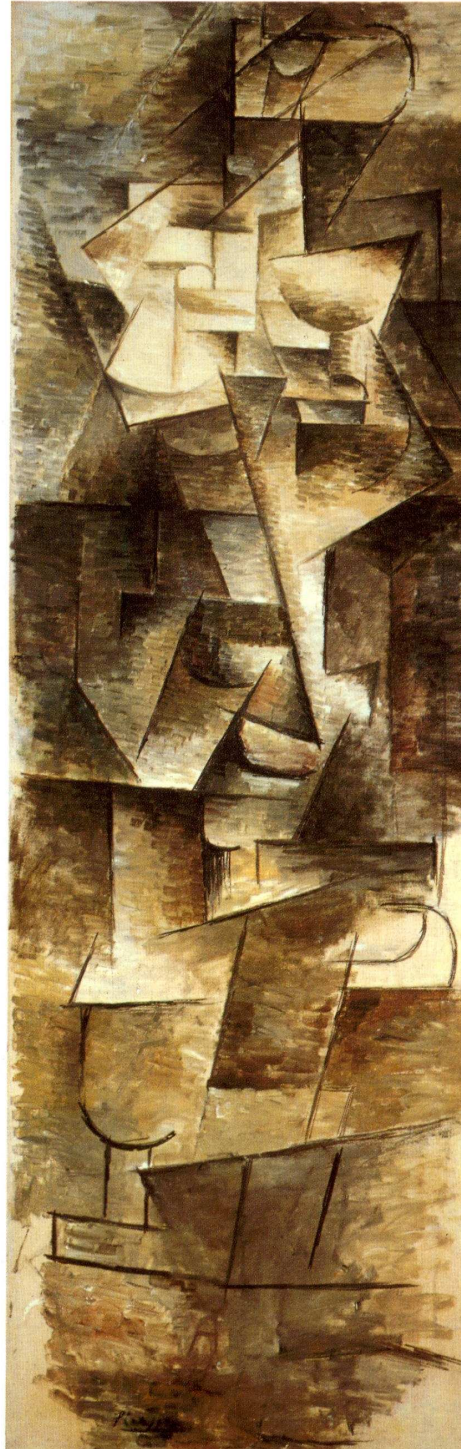
SEGAL. Homme à la guitare (Picasso). 1986.  
Plâtre, bois et peinture. 154,9x78,7x22,9 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery.



## Fiche George SEGAL N°42



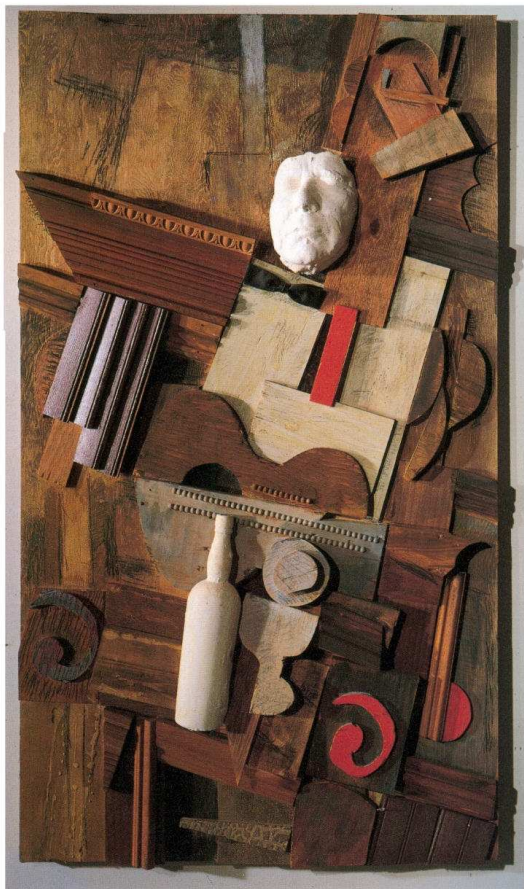
Segal: Nu debout (Picasso). 1985.  
Plâtre et bois, peinture. 186,7x61x10,2 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



Picasso: Femme nue. 1910.  
Huile sur toile. 187,3x61 cm.  
National Gallery of Art, Washington D.C.  
Daix cat. 363



## Fiche George Segal N°43



Georges SEGAL: Nature morte avec café et noeud papillon (Braque). 1986.  
Plâtre, bois, peinture. 130x72,4x8,9 cm.  
Coll. Muriel et Howard Weingrov, New York.



Georges BRAQUE: Homme avec une guitare. 1914.  
Huile et sciure sur toile. 130x72,5 cm.  
MNAM, Centre Pompidou, Paris.  
Romilly cat.230



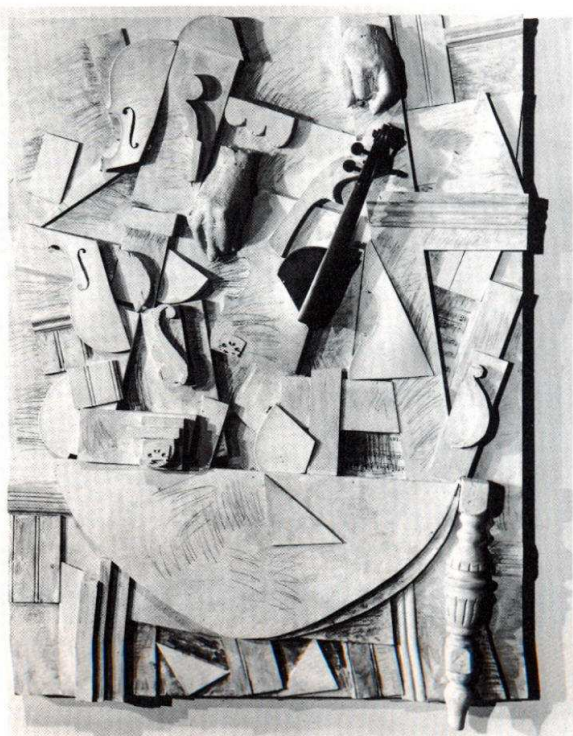
## fiche George Segal N°41



PICASSO: Violon et raisins. 1912.  
Huile sur toile. 50,6x61 cm.  
MOMA, New York.  
Daix cat. 482



SEGAL: Nature morte avec violon et grappe de raisins (Picasso). 1983.  
Plâtre, plastique, bois et acrylique. 76,2x90,2x12,7 cm.  
Coll. Sidney Janis Gallery, New York



SEGAL: Nature morte avec Fragment de violon. 1987.  
Plâtre, bois, peinture. 112,5x91,4x20,3 cm.  
Coll. Sachiko T. Goodman



BRAQUE: Le guéridon. 1911. Huile sur toile. 116,5x81,5 cm.  
NAM, Centre Pompidou, Paris.  
Romilly cat. 98

## CONCLUSION

Au fil des chapitres qui constituent cet essai, nous avons tenté de mettre en exergue une conception toute particulière de l'œuvre picturale moderne. Nous nous sommes intéressés à un type d'artefact plastique hybride qui tend à relever simultanément de la peinture et de la sculpture : l'objet pictural réel.

Nous l'avons nommé ainsi pour le différencier du tableau figuratif « conventionnel » auquel il peut parfois ressembler, lui empruntant quelque peu son apparence d'objet plan recouvert de peinture. Mais parce qu'il a tendance à se manifester aux yeux du spectateur en sa qualité d'objet construit physiquement appréhendable dans l'espace réel, il nous a semblé important de lui octroyer un tout autre nom, qui justifierait de façon plus probante de sa spécificité existentielle d'œuvre d'art alliant les modalités de la peinture et celles de la sculpture. Ainsi lui avons-nous attribué un nom composé pour favoriser une meilleure compréhension des orientations poétiques et fonctionnelles qui le caractérisent : « objet », « pictural » et « réel ». Le premier mot réfère au terme latin « objectum » signifiant « jeté au devant des yeux », « présenté, placé en face de » mais aussi « qui provoque l'émotion, qui émeut ». Le second induit évidemment un rapport à la peinture en tant que pratique artistique et renvoie aux états de la surface peinte et à ses différents phénomènes sensibles tels les effets de matière, la couleur, le trait, la trace, la tache ... Mais plus encore, avons-nous considéré que le terme « pictural » se référait à toute une tradition artistique passée : celle de l'art figuratif. Nous avons par conséquent défini notre objet d'étude comme un artefact issu de la pratique picturale mettant indubitablement en jeu la représentation figurée. Nous lui avons également associé le terme « réel » afin de mettre plus encore l'accent sur la réalité contingente de ce genre de production artistique qui constitue en premier lieu un volume construit, physiquement appréhendable en ses constituants matériels... Notre objet pictural réel revendique donc son statut d'artefact artistique dévoilant ses qualités picturales, révélant une image figurative, et s'affirmant comme une configuration volumique autonome, autrement dit, un objet concret.

Si telle est notre conception de ce type d'œuvre dans le cadre de notre étude, il nous faut toutefois préciser que bien d'autres objets peuvent renvoyer à une telle définition. Les masques primitifs, les objets de rituels et de croyance ainsi que les objets décoratifs polychromes et autres artefacts d'industrie produits à des fins esthétiques en constituent quelques exemples. Notre réflexion concernera uniquement cette catégorie d'œuvre d'art qui nous semble impliquer une conscience de l'histoire de l'art moderne, et plus précisément de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle.

A l'instar de toute peinture, l'objet pictural réel est un artefact à dimensions artistique et esthétique et par cela-même peut s'appréhender en



tant que « fait intentionnel » ou « fait attentionnel »<sup>1</sup> : s'il constitue le fruit d'une démarche plastique singulière dont les visées poétiques, sensibles et intellectuelles dépendent de décisions et de nécessités existentielles propres à l'artiste, il sollicite de la part de l'observateur une posture relevant de la conduite esthétique. D'un côté, il dépend inmanquablement des impératifs de création choisis par l'artiste lui-même, de l'autre il est tributaire du regard du spectateur qui opère sur lui une perception singulière, faisant appel, pour l'essentiel, à son libre arbitre et à l'usage social communément admis pour ce type d'œuvre picturale... Nous nous permettons toutefois d'insister : notre objet d'étude n'est pas un tableau figuratif ! S'il peut en revêtir l'apparence, il n'induit cependant pas les mêmes postures et n'implique pas les mêmes perceptions. D'un point de vue de sa fonctionnalité et des finalités qui sont les siennes, il diffère de façon radicale du tableau figuratif issu de la tradition picturale passée.

Explicitons notre propos. Lorsque le regardeur porte son attention sur un tableau peint représentant un paysage ou un personnage, il perçoit habituellement cet artefact comme une surface chromatique plane dévoilant sa matérialité plastique, ou bien encore comme une image peinte figurant un espace de représentation plus ou moins illusionniste. Ici s'exprime une réalité poétique sur laquelle nous avons longuement insisté : la peinture, et plus précisément le tableau figuratif, est une création artistique dotée d'une représentation imagée induisant chez le spectateur une certaine attitude de perception. Cette posture visuelle conditionne ses habitudes de regard et le conduit invariablement à ne plus véritablement tenir compte de sa position existentielle d'observateur privilégié face à l'œuvre. Il n'accorde que très peu d'importance à l'entour, c'est-à-dire à cette portion de l'espace réel existant pourtant entre l'œuvre et son regard. Autrement dit, lorsque nous sommes confrontés à une peinture figurative, notre œil est essentiellement captivé par les occurrences figurales et les effets sensibles qui émanent de l'épiderme pictural formant le plan de représentation du tableau. A défaut de l'image figurant un espace tridimensionnel illusionniste, nous sommes amenés à percevoir les constituants plastiques qui composent la surface peinte et renvoient ipso facto à l'usage du médium, à ses différents procédés techniques, et à une certaine tradition picturale. Par ailleurs, cette tradition tend à déterminer ou à orienter notre conduite esthétique. Dans tous les cas, l'œuvre peinte est perçue pour ce qu'elle donne à voir : une image figurative, un signe ou une matière déposée sur une surface plane... Notre esprit tend à se projeter sur (ou dans) l'objet de vision, rendant peu perceptible à notre conscience l'entour dans lequel nous nous trouvons en notre qualité d'observateur. Ainsi l'information visuelle captée par l'œil nous incite-t-elle toujours à voir, non pas la réalité concrète du tableau peint formant un volume physiquement palpable et appréhendé en « vision directe »<sup>2</sup>, mais l'image illusionniste apparaissant sur sa surface peinte. In fine, face au tableau figuratif, nous adoptons spontanément une attitude perceptive qui implique nos facultés d'imagination et nous permet de voir ce

---

<sup>1</sup> Jean Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, Paris, NRF essai, Gallimard, 1996, p 65 à 72 et p 102 (« signes intentionnels et attentionnels »).

<sup>2</sup> Ernst H. Gombrich, « Voir la nature, voir la peinture », *Art de voir, art de décrire II*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, été 1988, p 30

que représente, suggère ou signifie l'image peinte. De fait, cette attitude perceptive aboutit irrémédiablement à une vision « de seconde main »<sup>3</sup>. En conséquence, nous n'accordons plus d'intérêt à la réalité contingente de l'œuvre et au rapport qu'elle entretient avec l'espace réel. Nous ne prêtons pas cas aux compénétrations espace-volume-lumière qui opèrent dans l'entour, nous ne considérons pas l'objet de notre vision autrement qu'en sa qualité d'image bidimensionnelle susceptible d'évoquer ou de signifier un espace tridimensionnel représenté ... Nous ne nous préoccupons pas du fait que cet artefact pictural est, avant toutes choses, un objet en trois dimensions accroché au mur, dont la configuration volumique est appréhendable physiquement dans l'espace réel où nous nous trouvons. De même, nous sommes très peu sensibles au fait que cet objet pictural, ce volume concret, est forcément soumis au flux de la lumière incidente qui vient en révéler les différents aspects sensibles et structurels...

En résumé, nous portons habituellement sur le tableau figuratif, un regard qui tend à se concentrer sur ce que l'image peinte donne à voir, et nous faisons abstraction de tout ce qui ne relève pas directement des qualités de sa surface peinte.

Or, l'objet pictural réel a cela de troublant et de singulier, qu'il impose à l'observateur la présence même de son « corps », c'est-à-dire de son volume d'objet construit, autonome, saillant ou totalement déployé dans l'espace réel. S'il « accueille » l'image figurative, il est aussi doté d'une capacité à mettre en avant sa configuration d'artefact tridimensionnel. Il manifeste donc une ambiguïté qui en fait une sorte d'œuvre plastique hybride, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture... D'une part, il tend à s'affirmer simultanément comme une surface plane recouverte de matière colorée et comme une image peinte constituant le « lieu » où s'ouvre une représentation du monde « comme si » ; d'autre part, il revendique sa légitimité d'objet réel physiquement palpable dans l'entour, et sa présence concrète impose au regard de prendre en considération les enjeux plastiques liés à la fois à l'espace 2D et à l'espace 3D. Cet état de fait nous a donc amenés à porter une attention toute particulière à la relation perceptive que le regardeur entretient avec l'œuvre. Nous en sommes venus à constater que celle-ci impliquait aussi les jeux duels de la lumière incidente et de la couleur sur ses surfaces, sur ses volumes et sur l'entour constituant l'environnement réel... Bref, l'objet pictural réel requiert invariablement l'élasticité et la variabilité de notre perception, sollicitant nos capacités à appréhender l'œuvre tantôt comme une représentation imagée, tantôt en ses qualités de surface plane colorée, ou encore comme un objet réel plat saillant dans l'entour.

Nous nous sommes dès lors, penchés plus avant sur les recherches picturales d'artistes modernes ayant, à leur façon, engagé le débat autour de ces enjeux plastiques inhérents à notre objet d'étude. Nous avons déterminé la manière avec laquelle chacun d'eux avaient œuvré pour parvenir à concevoir l'artefact plastique comme un véritable objet pictural réel. C'est ainsi que nous en sommes venus à nous intéresser aux recherches picturales de Giorgio Morandi et de Pierre Bonnard, mais aussi au travail du sculpteur

---

<sup>3</sup> Ernst H. Gombrich, *Op Cit*, p 30 et 31

George Segal. Bien que leurs œuvres soient foncièrement différentes et ne présentent quasiment aucun lien apparent, leur démarche artistique a cela de similaire, qu'elle met en exergue des questionnements plastiques de même nature ainsi qu'une volonté partagée d'asseoir l'acte de création artistique sur des rapports intrinsèquement liés aux occurrences du réel. Chacun d'eux, selon ses propres choix poétiques, a produit des objets picturaux réels singuliers qui tendent à interroger les compénétrations espace-lumière-volume opérant sur l'œuvre et dans l'entour. Chacun d'eux, à des degrés divers, a cherché à mettre du jeu dans le regard du spectateur afin de l'amener à douter de ce qu'il voyait, et à prendre ainsi conscience des incidences produites sur la perception même des choses. Chacun d'eux, encore, a mis en œuvre des moyens picturaux ou sculpturaux pour obliger l'observateur à tenir pour vraies les contingences structurelles et spatiales de l'objet pictural réel qu'il appréhendait visuellement.

En d'autres termes, ils ont d'une part développé une pratique plastique tenant compte de la réalité de l'œuvre peinte aux prises avec les contingences du monde visible (la lumière incidente, l'entour, le déplacement physique du spectateur...), et d'autre part, ils ont produit des œuvres favorisant le dynamisme de la perception. Ce faisant, ils ont obligé le regardeur à solliciter, entre autres, ses capacités proprioceptives qui induisent non seulement de « voir quoi » mais aussi de « voir où » et de « voir d'où ».

Certes, il est évident que chez des peintres tels Morandi et Bonnard, l'objet pictural réel reste profondément amalgamé à l'idée du tableau figuratif tel qu'on a tendance à le concevoir traditionnellement. Cependant, à examiner avec attention les divers aspects plastiques de leurs toiles, on en vient à entrevoir des phénomènes sensibles et chromatiques qui tendent à impliquer autrement le regard de l'observateur sur l'œuvre. Ainsi ce dernier en vient-il à percevoir dans le tableau autre chose que la seule représentation figurée d'un personnage, d'un paysage ou d'une nature morte. Il y découvre diverses modalités plastiques qui l'amènent progressivement à tenir compte de la réalité contingente de l'œuvre : elle est non seulement une peinture figurative, mais elle s'affirme aussi en tant qu'objet concret saillant sur le mur d'accrochage. A l'inverse, les environnements plastiques de Segal ont naturellement cette qualité propre à la sculpture : ils se déploient dans l'entour. Cependant, on entrevoit souvent dans ses œuvres une propension à développer des enjeux relevant fortement des modes picturaux. Par exemple, nous pouvons repérer l'agencement frontal des éléments qui composent le dispositif spatial, ou encore remarquer l'utilisation très particulière de la couleur et de la lumière incidente comme constituants plastiques de l'œuvre...

Nous pensons que Bonnard, Morandi et Segal, bien que de tempéraments différents, font preuve d'un même allant créatif qui leur permet d'asseoir leurs recherches artistiques sur des préoccupations intrinsèquement liées à la perception du réel. Tous les trois cherchent à capter les occurrences du monde visible dont ils ressentent l'indéniable présence, s'efforcent d'en produire un équivalent plastique qu'ils transposent dans leurs œuvres, de telle sorte que le spectateur puisse, à son tour, prendre conscience de la

relation perceptive qui le lie au réel... Ils ont en quelque sorte pour eux-mêmes, mais aussi pour le spectateur, « mis en acte » et donné tout son sens au postulat auquel nous n'avons eu de cesse de souscrire tout au long de notre réflexion : « à la physique des informations visuelles correspond une physiologie de la captation, et à celle-ci enfin, une psychologie de la traduction. »<sup>4</sup>

C'est cela-même qui nous a conduits à aborder l'objet pictural réel selon deux points de vue véritablement complémentaires : le premier rendant compte de la dimension artistique de l'artefact et s'intéressant plus spécifiquement à l'acte créateur et aux aléas de la progression anaphorique, le second référant davantage à la conduite esthétique et à l'analyse des différents constituants plastiques de l'œuvre. Il convient donc à présent de rapporter de façon synthétique les diverses observations que nous avons développées au fil de notre essai. Elles nous ont permis de rendre compte, d'une part des points de convergence et des antagonismes qui fondent et différencient leur démarches artistiques, et d'autre part des aspects plastiques caractérisant chacune de leurs créations singulières.

L'approche picturale de Giorgio Morandi, comme celle d'ailleurs de Pierre Bonnard présente la particularité d'intégrer au processus de création des activités préliminaires qui conditionnent très largement la transposition picturale. En effet, le peintre italien met en œuvre une phase de préfiguration qui consiste tout d'abord à apprêter les objets-modèles, en les dépouillant de tout signe distinctif susceptible d'évoquer leur caractère social ou une certaine temporalité. Il les recouvre d'une fine couche de poussière de craie ou, lorsque leurs surfaces sont transparentes ou trop brillantes, il peut les enduire d'une couleur claire, ou bien encore les remplir de peinture liquide. En somme, il leur fait subir divers processus de transformation avec une double intention : tout d'abord les faire accéder à une certaine neutralité temporelle et identitaire, puis les élever au rang de modèles pourvus de qualités plastiques. De ce fait, il parvient à rendre plus perceptibles les compénérations lumière-couleur-volume opérant dans le tissu des distances spatiales entre les objets rigoureusement agencés sur le plan de pose. Par ailleurs, il place verticalement à l'arrière de toutes ses compositions une feuille cartonnée qui limite considérablement la profondeur de champ, décontextualise la scène et isole les modèles sur un fond gris neutre. Mais plus encore, cet écran opaque et mat réagit au flux de la lumière incidente qui, dès lors, se propage indirectement par l'arrière sur les surfaces des objets et dans l'entour. Il s'agit donc d'un dispositif structurel, facilitant l'émergence de phénomènes lumineux localisés entre « le fond de scène » et les modèles, sur les parois mêmes des objets, mais aussi dans les espaces aménagés entre chacun d'eux. En retirant ainsi de ses objets-modèles toutes brillances, toutes transparences et tous reflets, Morandi cherche à réduire considérablement l'amplitude des phénomènes lumineux trop facilement détectés par l'œil lors des premiers instants de scrutation. Ce qui semble davantage intéresser le peintre italien, c'est l'observation méticuleuse des infimes événements lumino-chromatiques opérant dans l'entour et sur les modèles eux-mêmes. Ces occurrences

---

<sup>4</sup> Jean François Lyotard, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1999, p 61



sensibles sont d'une telle discrétion qu'elles nécessitent de la part de l'observateur, pour être discernées, un moment de perception plus long, un effort visuel plus soutenu : son regard ne doit pas être captivé par des phénomènes lumineux plus saillants, tels les éclats de lumières reflétés sur les surfaces brillantes des porcelaines, ou les réfractions lumineuses qui transparaissent au travers des parois de verre des bouteilles... c'est pour cela précisément que Morandi apprête et conditionne de la sorte les objets usuels qui lui servent de modèles.

Quant à Pierre Bonnard, sa posture de créateur semble diamétralement opposée à celle du peintre bolognais. Si celui-ci ne peut se passer de la présence physique de ses modèles lors de la progression anaphorique, s'il les dispose face à lui sur le plan de pose afin de peindre directement « sur le motif », Bonnard préfère travailler « d'après mémoire ».

En effet, l'artiste français conditionne toute la transposition picturale à une phase de préfiguration des plus singulières. Il effectue tout d'abord des croquis « d'après nature », qui lui permettent de capter le plus rapidement possible, dans l'immanence de l'acte de perception, la profusion des événements lumineux et chromatiques opérant sur le modèle et son entour. Il enregistre ainsi graphiquement, de façon quasi sténographique, les événements sensibles que son œil saisit comme l'immédiate présence du monde visible et l'éphémère manifestation des occurrences du réel. C'est ensuite à partir de ce croquis, auquel nous avons donné le nom de « Designo », qu'il réalise sa peinture dans l'atelier. La transposition picturale s'effectue ainsi « d'après mémoire », par les moyens de la couleur qui permet à l'artiste, *a posteriori*, de restituer le souvenir du motif et des événements sensibles perçus lors de la phase de préfiguration. En somme, il cristallise dans les chairs chromatiques, et selon les indications graphiques fournies par le croquis, un équivalent plastique à la saisie visuelle originelle du modèle naturel. Il cherche à restituer « après-coup », par les seuls moyens du peintre, le souvenir de cette vision brute et le sentiment qu'elle avait pu générer alors.

En fin de compte, nous constatons que si les spéculations intellectuelles de ces deux peintres visent bien à sonder les phénomènes d'émergence sensibles du réel ainsi que les mécanismes de réception visuelle, leur posture et leur démarche respective semblent divergentes. Si toute leur attention se porte sur les compénétrations lumière-couleur-volume qui interfèrent dans l'entour et sur les modèles eux-mêmes, ils n'y recherchent pas forcément les mêmes choses. Morandi adopte une attitude perceptive l'incitant à fouiller, à scruter longuement les surfaces de chaque objet-modèle ainsi que l'entour dans lequel ils sont agencés. Son œil examine les plus infimes détails visibles sur les surfaces apprêtées des modèles, sonde les vides entre les objets, va à l'encontre des moindres événements lumino-chromatiques qu'il y découvre. Bonnard procède à une mise à distance psychologique du sujet : il ne peint pas devant le motif, il se sert des moyens graphiques pour saisir la prégnance des choses et capturer l'essentiel des phénomènes sensibles, lumineux, chromatiques, qui opèrent dans l'espace environnant à l'instant même où le regard se fixe sur le motif... Chez le premier, tout est rigoureusement organisé et judicieusement disposé sur la table, face au peintre dont le regard n'a de cesse de scruter longuement chaque détail. Son projet artistique repose à l'évidence sur une lente et méthodique

appropriation du champ perceptif, et durant toute la transposition picturale, les objets-modèles sont appréhendés en « vision directe ». Chez le second, la présence réelle du modèle est gênante du fait même qu'elle induit, à chaque instant de vision, un nœud de sensations, une pluralité d'évènements sensibles et lumineux, variés et variant, qui perturbent quelque peu l'œil. Aussi en vient-il à employer les moyens graphiques pour enregistrer l'essentiel des occurrences lumino-chromatiques qui sourdent du monde visible. Ce n'est qu'ensuite, dans l'atelier, qu'il réalise le travail pictural, utilisant le croquis comme un moyen de se remémorer la scène observée. Le sujet est donc réalisé en peinture, *a posteriori*, selon un mode relevant d'une vision « de seconde main » ; vision qui opère non pas à partir de la vue directe du modèle, mais par le biais d'un croquis, d'une image graphique.

Nous dirons donc qu'il y a, chez l'un comme chez l'autre, le même besoin impérieux de baser leur art sur la réalité, mais le regard que le peintre italien porte sur le modèle réel tend à explorer méthodiquement toutes les surfaces des objets, ainsi que le « tissu » des distances spatiales existant entre eux. Son œil agit, pourrait-on dire. Il se porte littéralement sur les choses, s'y pose et lentement les pénètre, les appréhende jusque dans leur plus infimes détails...

La posture de Bonnard est différente : dans l'immanence de l'acte de vision, son regard accueille la fugacité des évènements chromatiques et lumineux émanant du milieu naturel. Il guette, reçoit la pluralité des phénomènes sensibles du réel, absorbe toute l'immédiate et fugitive présence du monde... son œil est « agi » par le foisonnement et l'effervescence des choses visibles dans l'entour.

Si le travail du peintre consiste essentiellement à réaliser un équivalent pictural bidimensionnel susceptible d'évoquer le modèle réel selon des points de vue déterminant la relation perceptive sujet-objet, celui du sculpteur conduit invariablement à une réalisation plastique en trois dimensions, qui confère à l'artefact ses caractéristiques d'objet concret, physiquement appréhendable dans l'espace où le spectateur évolue. En ce sens la démarche de George Segal est fondamentalement différente de celle de Bonnard ou de Morandi. Son attitude créatrice est toute entière conditionnée par l'emploi de matériaux et de techniques qui inscrivent invariablement l'œuvre dans l'espace réel. Si le tableau figuratif appelle une visée perceptive « de seconde main » qui permet à la conscience de concevoir et de reconnaître l'apparence d'un objet à partir d'une figure inscrite sur un support plan, ce n'est pas le cas de la sculpture dont les caractéristiques structurelles et matérielles imposent *ipso facto* une « vision directe ». Cela peut sans doute justifier l'absence de véritable phase de préfiguration dans la démarche du sculpteur américain. En effet, chez cet artiste, la production plastique n'est en aucun cas subordonnée à un travail préparatoire graphique ou pictural. Dès les premiers instants de la praxis, il est confronté aux contingences matérielles de l'activité sculpturale : il manipule divers matériaux et objets réels qu'il associe, assemble, recouvre de peinture, il pratique le modelage de plâtre ainsi que le moulage... et nous devons concéder que sa posture artistique diverge en bien des points de celle de Morandi et de Bonnard, dont toute l'activité relève d'impératifs picturaux. Cependant, comme ces peintres, il s'intéresse à la pluralité des

phénomènes sensibles qui émanent du réel et s'efforce d'asseoir sa recherche plastique sur des enjeux foncièrement liés à la perception visuelle. Comme eux, il porte un grand intérêt aux compénétrations lumière-couleur-volume manifestées dans l'entour et utilise des moyens plastiques visant invariablement à mettre du jeu dans le regard du spectateur. Une très grande partie de sa production artistique réfère à des enjeux relevant simultanément de la peinture et de la sculpture, de l'espace 2D et de l'espace 3D.

Mais plus que cela encore, nous devons voir dans le travail du sculpteur américain des points de convergence importants avec l'approche artistique de Bonnard. Nous pensons que le procédé de moulage au plâtre mis en œuvre par Segal, a quelque chose de commun avec l'emploi du croquis « sur le vif » du peintre français. Si le « Designo » constitue le moyen par lequel Bonnard parvient à capter les immédiates et éphémères occurrences sensibles du monde visible, le procédé de modelage par bandes de plâtre s'avère pour Segal un moyen particulièrement efficace pour se saisir des menus détails morphologiques du modèle, capter les plus infimes aspérités de sa peau et les moindres variations tangibles de son comportement. Mais il permet aussi de figer subrepticement dans le plâtre, les déhiscences du geste créateur et les empreintes fortuites de l'artiste lui-même... Cette technique autorise en somme une captation sur le vif des occurrences réelles que l'artiste cherche invariablement à enregistrer et qui, sans ce procédé opératoire, lui échapperait. Qui plus est, cela nécessite un second temps de création *a posteriori* qui consiste à assembler les coques de plâtre issues du moulage progressif des diverses parties du corps du modèle. Il faut donc, pour reconstituer le personnage dans son entier, que Segal se remémore la pose prise par le modèle et recompose « après-coup » un équivalent sensible de la figure préalablement moulée sur le vif par fragments. Notre avis est que ce deuxième temps de production fait appel à des nécessités mnémoniques similaires à celles observées chez Bonnard lors de la phase de transposition picturale : l'artiste est obligé de se référer mentalement à une perception passée pour parvenir, effectivement, à reconstituer son « idée première ».

Ainsi, les démarches artistiques de Segal, Bonnard et Morandi, bien que différentes, convergent toutefois sur certains points essentiels : chacun, à sa façon, interroge les mécanismes de la perception visuelle et s'efforce de sonder les phénomènes d'émergence sensibles, chromatiques, lumineux, qui émanent du monde visible. Tous trois s'intéressent vivement aux interactions de la lumière incidente sur les objets réels. Dans leurs productions plastiques, ils mettent en œuvre les moyens susceptibles de permettre au spectateur d'appréhender l'entour comme partie prenante dans la relation perceptive qu'il entretient immanquablement avec l'œuvre.

Cependant, si ces artistes font preuve d'une même sensibilité à l'égard des compénétrations lumière-couleur-volume opérant dans l'espace réel, si leur art relève d'un même intérêt porté à la perception des choses, leur conception de l'objet pictural réel diffère radicalement.

Morandi peint des natures mortes qui semblent confinées dans un espace dont la profondeur de champ est indéterminée, et dont la lumière représentée est insaisissable. Face à ce genre de peinture, le spectateur éprouve un

sentiment d'incommunicabilité spatiale qui l'oblige à tenir compte de sa situation privilégiée d'observateur situé face à l'œuvre, dans l'entour. Cet état de fait constitue l'une des spécificités du « Sas », nom que nous avons donné à l'objet pictural réel créé par l'artiste italien.

Quant aux tableaux de Bonnard, ils se constituent en un « Phénoménium », c'est-à-dire un artefact dont la particularité principale est de favoriser, au sein de l'épiderme pictural, l'émergence de phénomènes d'apparition-disparition de la figure peinte. Ainsi, lorsque le spectateur scrute longuement la toile peinte, il est enclin à découvrir, après-coup, la présence de personnages et d'objets représentés qu'il n'avait pas perçu au premier regard. Ces phénomènes d'épiphanie figurale engagent le dynamisme de la perception visuelle en induisant un mouvement anadyomène par lequel l'œuvre se donne tantôt en sa qualité d'image figurative, tantôt comme une surface colorée exhibant sa matérialité picturale. Ce faisant, cela rend prégnante à l'esprit du spectateur, la portion d'espace réel qui se déploie entre son œil et la surface du tableau ; portion d'espace que nous avons appelé « l'en-face » et grâce à laquelle l'observateur en vient à considérer l'œuvre picturale non plus comme image, mais comme objet concret.

Inversement, les dispositifs sculpturaux de Segal s'affirment naturellement dans leur tridimensionnalité et conduisent le spectateur à considérer l'entour comme un constituant plastique de l'œuvre. Néanmoins, bien qu'il s'agisse de sculpture, une pluralité de moyens plastiques est déployée pour rendre la perception de ses créations quelque peu ambiguës. Le regardeur est conduit à saisir l'artefact en ses qualités d'œuvre sculpturale, mais aussi comme une structure frontale pouvant renvoyer à la peinture. Segal élabore deux sortes d'objet pictural réel : le « Sigmun » et « l'Objicio ». Le premier se manifeste sous les traits d'une œuvre murale tridimensionnelle polychrome, c'est-à-dire d'un relief peint accroché au mur de la salle d'exposition. Ce type de production artistique, dont les premiers spécimens résultent de la recherche picturale cubiste des années 1912-1914, peut être construit avec des matériaux hétéroclites ou réalisé à partir d'un modelage de plâtre, sur lequel, l'artiste applique ensuite un traitement chromatique. Le second consiste en un environnement spatial sophistiqué qui allie systématiquement des objets usuels réels colorés, et des modelages de personnages en plâtre brut ou peints disposés à même le sol, dans l'espace réel où évolue le spectateur. Ces artefacts présentent souvent un ordonnancement frontal et sollicitent un éclairage incident, qui participe pleinement de l'œuvre.

Nous souhaitons également préciser que ces trois artistes accordent autant d'importance aux interactions de la lumière incidente sur les objets réels qu'aux phénomènes lumino-chromatiques se manifestant à la surface des tableaux et des volumes. Chacun, selon ses propres nécessités, utilise la couleur-lumière, c'est-à-dire la couleur-pigment employée pour ses capacités de rayonnement lumineux. Dès lors, le regard est inévitablement attiré par les phénomènes chromatiques prégnants qui animent toutes les surfaces, et interviennent dans la relation perceptive entretenue par le spectateur avec l'œuvre, l'entour et le flux de lumière incidente ou réelle.

Mais comment ces artistes font-ils au juste pour réaliser leurs objets picturaux réels ? Quels sont les moyens plastiques employés pour mettre ainsi du jeu dans le regard du spectateur et l'amener à prendre conscience de



la réalité intrinsèque de l'objet qu'il observe, à la fois représentation imagée, réceptacle coloré affirmant sa matérialité de surface, et « corps » palpable physiquement appréhendable dans l'entour ?

Nous répondrons que d'évidence, les moyens mis en œuvre varient selon que l'artiste pratique l'activité picturale ou la sculpture. Pour Morandi et Bonnard, c'est grâce à des procédés et des médiums spécifiques à l'activité de peinture qu'ils parviennent à leurs fins. Pour Segal, les techniques et les matériaux de sculpture constituent l'essentiel de la progression anaphorique. Toutefois, et malgré cette indéniable divergence poétique, il semble que tous accordent une très grande importance à la composition, à l'organisation spatiale de l'œuvre. De même, ils octroient à leurs productions artistiques des qualités matiéristes, chromatiques et lumineuses, qui jouent un rôle prépondérant dans les modalités d'émergence de l'objet pictural réel. Bien entendu, la manière dont ils utilisent telle qualité chromatique ou telle incidence lumineuse, la façon de composer et d'ordonner la structure spatiale de l'œuvre sont indubitablement personnelles et relèvent profondément de choix singuliers mûrement réfléchis.

D'un point de vue de la composition, les natures mortes de Morandi mettent en exergue une très grande diversité. Parfois les objets sont agencés selon un alignement frontal qui court de droite à gauche sur toute l'étendue de l'image, parfois ils sont réunis au centre de la toile, entassés les uns contre les autres, selon les principes d'une structure « en plan carré ». A d'autres moments ils occupent tout l'espace et sont disposés suivant divers plans, lesquels s'échelonnent dans la profondeur de champ et impliquent des occultations figurales ou des figures hors-cadre. La structure spatiale est généralement caractérisée par un agencement très scrupuleux des objets présentés frontalement les uns par rapport aux autres. Il s'agit souvent de figures simplifiées, réduites à des profils, des silhouettes partiellement épurées. Le nombre d'objets peut varier considérablement d'un tableau à l'autre et il n'est pas rare d'ailleurs que Morandi ne représente sur la toile qu'un seul objet, voire deux, parfaitement isolés sur un arrière-plan neutre, induisant alors visuellement un espace représenté en profondeur... Un principe structurel de base semble cependant se répéter d'une œuvre à l'autre : l'espace pictural est conçu selon un ordonnancement biparti ou triparti de la surface, donnant à voir des objets disposés sur une assise de table relevée, et derrière lesquels se dresse un arrière-plan relativement monochrome et aveugle. L'espace représenté semble donc toujours d'une profondeur limitée mais efficiente. Cependant, Morandi tend à contrecarrer la suggestion d'un espace profond par un traitement chromatique des plus élaborés. Il joue simultanément des tonalités analogues posées en aplat sur la surface, de la fluidité et de la transparence de certaines couleurs, des traces de pinceau laissées sur les surfaces, mais aussi des résurgences matiéristes du fond qui transparaissent à travers les fines couches de peinture et se manifestent sur la surface. Il s'agit là d'un phénomène auquel notre œil est excessivement sensible et que nous nommons le « bruit ». Celui-ci est indicial de la remontée du fond à la surface de l'épiderme pictural, sorte d'évènement visuel impliquant tout à la fois les incidences lumino-chromatiques et les effets de matière perceptibles sur l'épiderme plastique. Il rend perceptible le plan de représentation du tableau et par cela même, induit dans notre esprit l'idée de « sas » : nous sommes amenés à

observer, derrière le plan fictif de l'image, des objets totalement isolés, confinés en un lieu improbable qui ne peut être saisi autrement que visuellement. Le traitement chromatique est tel qu'il ne nous est pas donné d'estimer les distances entre l'arrière-plan et l'avant-plan, de même que nous sommes dans l'incapacité de sonder véritablement le tissu des distances spatiales manifestes entre chacun des objets représentés aperçus derrière le plan fictif de l'image. L'espace où sont disposées les figures peintes semble se déployer en un « lieu » où nous ne pouvons pas imaginer pénétrer physiquement. Le tableau, toujours de dimensions restreintes, peut être en quelque sorte assimilé à un « regard », c'est-à-dire une petite ouverture donnant sur un milieu confiné, un espace inaccessible autrement que visuellement. C'est cela-même qui fonde à nos yeux le principe d'émergence du « Sas » : par les divers phénomènes sensibles qui opèrent sur l'épiderme pictural et la taille de l'œuvre, nous sommes conduits à appréhender le plan de représentation du tableau comme une paroi fictive et transparente constituant l'écran derrière lequel « s'ouvre » l'image et sa supposée profondeur. De plus, cette représentation figurative est baignée d'une lumière dont on a du mal à définir la source et qui rend l'espace pictural indéterminé derrière le plan fictif du tableau ... Le spectateur se trouve devant un artefact artistique de petite taille, dont la surface peinte suggère l'idée d'une paroi transparente et étanche qui permettrait d'observer un milieu indéfini en profondeur et parfaitement inaccessible, autrement que par la vue. Le tableau Morandien est sans conteste un artefact pictural ambigu qui porte en lui sa double nature d'image et d'objet réel plat. Il nous convie à l'appréhender simultanément comme une représentation illusionniste générant un espace figuré en profondeur, et comme un objet physiquement appréhendable dont la surface déploie ses qualités matiéristes, chromatiques, lumineuses.

C'est d'ailleurs le cas des peintures de Pierre Bonnard, qui se présentent simultanément comme une surface plane recouverte « de couleurs en un certain ordre assemblées » et comme une représentation d'un espace en profondeur. A l'instar de Morandi, le peintre français joue aussi sur une pluralité de moyens plastiques pour conduire l'observateur à une perception plurielle du tableau. Ses toiles mettent en exergue une grande maîtrise de la composition et révèlent un foisonnement chromatique d'une exceptionnelle diversité. Ainsi la couleur se trouve-t-elle enrichie par l'efficiencia matiériste de la surface dont les qualités intrinsèques sont judicieusement dévoilées par le flux de lumière incidente. Tout comme les œuvres du peintre italien, les peintures de Bonnard mettent en avant un dialogue permanent entre le fond et la surface. On assiste à l'émergence du « bruit » qui se manifeste à travers les couches de couleurs essuyées plutôt que déposées, mais aussi, et de façon importante, sur les surfaces non peintes et dans les réserves aménagées entre les touches de peinture. Un certain nombre d'éléments formels et structurels participent de façon récurrente à la composition. La table redressée occupant le premier plan, constitue avec la fenêtre ou la porte-fenêtre, l'une des figures les plus emblématiques de la structure spatiale Bonnardienne. Elle permet d'ordonner l'espace selon des plans échelonnés dans la profondeur de champ, mais en même temps, sa présentation frontale favorise une perception de la surface peinte en sa

verticalité et sa planéité patente. La fenêtre quant à elle, permet d'ordonner solidement la composition selon un agencement géométrique des diverses surfaces colorées. Elle relie et unifie en quelque sorte l'avant et l'arrière, le haut et le bas, le proche et le lointain, la profondeur et la surface. Un autre élément formel tient une place de choix dans les représentations figurées de cet artiste : le miroir. Par son caractère réfléchissant, celui-ci génère deux espaces distincts et inversés s'interpénétrant et s'amalgamant au sein du même épiderme pictural. Il tend à désarticuler les hiérarchies spatiales en restituant de face le dos des figures, et en présentant au sein de la même image des lieux impossibles. Ainsi, le peintre parvient-il à rendre compte, simultanément dans ses toiles, d'un champ visuel effectivement pénétré par le regard et d'une portion d'espace réfléchi à laquelle, sans la présence du miroir, l'œil ne pourrait avoir accès.

D'autres figures encore participent de la structure spatiale : les objets d'occultation tels la lampe à suspension, le lustre ou le paravent. Ces éléments formels sont toujours situés au premier plan et constituent des obstacles pour l'œil qui ne peut voir les arrière-plans, autrement que partiellement tronqués. En induisant au sein de l'image un jeu de caché-montré, le peintre conduit le spectateur à se saisir mentalement du tissu des distances spatiales qui opèrent entre les plans les plus proches et les plus éloignés. Mieux encore : ces figures occultantes favorisent l'appréhension visuelle du plan fictif de l'image à partir duquel il peut reconstituer mentalement la profondeur de champ de toute la scène représentée. Elles offrent aussi au regard un point d'appui lui permettant de balayer progressivement et par saccades, toute la superficie de la toile peinte, se fixant successivement sur chaque éléments ou détails visibles sur la surface...

En somme, Bonnard utilise, au sein de ses compositions, des éléments formels qui tendent tout autant à affirmer le statut de verticalité de la surface peinte et son intrinsèque planéité, que sa capacité à suggérer un espace tridimensionnel illusionniste. Les arguments compositionnels ne sont évidemment pas les seuls à contribuer à cet état de fait : la couleur, en sa qualité de lumière tout autant que de pigment, influe inexorablement sur le regard et l'oblige à douter de ce qu'il appréhende.

La majeure partie des toiles de Bonnard se présente volontiers comme une surface polychrome dont les points d'égale luminosité ont un même attrait visuel, qu'il s'agisse de la zone centrale ou de la périphérie de l'image peinte. Tout l'épiderme pictural est clairement conditionné par un chromatisme exacerbé et évanescant qui exalte l'œil, le captive, l'attire sur un détail ou au contraire évite qu'il vienne s'y fixer. Le peintre s'efforce toujours d'instaurer un dialogue permanent entre le fond et la surface, impliquant le « bruit », le travail de réserve et le non-peint. Il distribue les tons de telle manière que les proches et les lointains se mêlent, rendant les motifs nets ou flous, les contours distincts ou fluctuants. Les couleurs saturées qui recouvrent les surfaces sont souvent appliquées par petites touches dont le sens de pose et la taille changent constamment d'une zone à l'autre. Il y introduit aussi d'innombrables accents lumineux qui obligent l'œil à se déplacer par saccades sur la surface. Il impulse ainsi un rythme au regard qui se fixe de points en points et a tendance à chercher dans

l'information chromatique perçue, l'indicielle présence d'une figure reconnaissable...

Toute la surface de l'œuvre est constituée d'un imbroglio de touches de couleur saturée savamment orchestrées, qui hésite entre désagrégation et dévoilement figural. Il se produit fréquemment dans les chairs de l'image picturale, des phénomènes d'apparition/disparition de figures qui ne sont perceptibles au regard que lorsque celui-ci prolonge quelque peu son effort de scrutation. Ces épiphanies figurales, perçues *a posteriori*, caractérisent à nos yeux l'objet pictural réel conçu par le coloriste français : le « phénomène ». Par la couleur et pour le spectateur, Bonnard réitère sur la toile cet instant de saisissement visuel des occurrences du réel ; instant similaire à celui qu'il vécut lors de la phase de préfiguration. Il conduit invariablement l'observateur à éprouver, dans l'immanence de la perception, le sentiment d'une vision globale naturelle. Ce ressenti oblige ensuite ce dernier à solliciter ses propres capacités proprioceptives et à prendre la mesure de sa situation de regardeur positionné devant l'œuvre, dans l'entour. Il en vient à considérer le tableau non seulement comme une image ou une surface recouverte de peinture, mais aussi comme un objet réel disposé à même le mur d'accrochage de la salle d'exposition... In fine, dans les peintures de Bonnard, le traitement chromatique est tel, qu'il sollicite expressément la conscience imageante afin qu'elle convertisse, par une opération de substitution mentale, la « *materia informis* » en une figure reconnaissable. Mais parce que l'épiderme plastique exhibe invariablement ses qualités sensibles, l'œuvre tend malgré tout à s'affirmer en sa qualité de surface picturale générant des phénomènes lumineux... La toile peinte apparaît donc tout à la fois comme une surface couverte de matières chromatiques, une représentation bidimensionnelle d'un espace profond, et le « lieu » d'où surgissent « après-coup » des phénomènes d'épiphanie figurale. Ainsi l'œuvre se révèle-t-elle à l'esprit comme un « corps polychrome faisant signe ». Elle se manifeste selon les principes du « Phénoménom » qui, au même titre que le « Sas » chez Morandi, constitue un artefact plastique doté d'une ambiguïté innée, mettant du jeu dans le regard et impliquant le dynamisme de la perception.

L'œuvre de George Segal étant constituée, pour l'essentiel, d'environnements plastiques associant des personnages modelés en plâtre à des objets usuels réels disposés tout autour, la question de la structure spatiale se trouve invariablement au centre de ses préoccupations artistiques. Elle implique des enjeux foncièrement tournés vers les problématiques de l'espace tridimensionnel. Toutefois, nous constatons généralement que les œuvres de cet artiste induisent pour le spectateur une posture qui tiendrait pour vraie et immuable la double nature poïétique de sa création. D'une part, elle se veut une représentation imagée polychrome dont les éléments formels sont ordonnés selon des points de vue frontaux renvoyant au « principe du tableau vivant, grandeur nature »<sup>5</sup>. D'autre part, elle constitue un artefact en trois dimensions opérant selon des données concrètes de l'environnement réel. Segal réalise une diversité d'œuvres sculpturales pouvant occuper un espace réel important ou au contraire se réduire à

---

<sup>5</sup> Pierre Restany, *Segal*, Repères-Cahiers d'art contemporain, Paris, Galerie Lelong, 1985, préface p.9



quelques centimètres carrés. S'il produit des pièces sculpturales de dimensions restreintes tels les fragments de corps humains et autres petits reliefs peints, la majeure partie de son travail artistique est constituée d'environnements sculpturaux de grande ampleur. Ces dispositifs plastiques regroupent des personnages en plâtre peints posés à même le sol, agencés dans un décor réalisé avec des objets réels polychromes et des éléments architecturaux construits. De fait, l'œuvre se déploie naturellement dans l'entour où se trouve le spectateur qui, dès lors, peut marcher entre les éléments formels qui constituent l'environnement spatial, ou encore se déplacer tout autour. Par conséquent, l'espace réel et la lumière incidente qui participent de la scène représentée, sont perçus comme des constituants plastiques. Dans d'autres dispositifs spatiaux de taille moins imposante, les personnages en plâtre brut ou peint sont modelés dans des attitudes familières, associés à des objets réels, du mobilier ou des éléments de structure telles les portes et les fenêtres. Nous observons souvent que dans ce type de productions sculpturales, l'artiste fait en sorte d'imposer au regard des points de vue singuliers, qui mettent explicitement en évidence un ordonnancement frontal des éléments constituant la scène. Il prend un soin particulier pour établir un éclairage incident mettant en valeur certains volumes, révélant les surfaces colorées et tendant à apporter à l'ensemble un caractère plus expressif. Il joue donc sur les compénétrations lumière-couleur-volume efficaces dans l'entour tout autant que sur les parois des divers éléments formels. De notre point de vue, la perception de l'œuvre, mise ainsi en exergue, ne relève pas seulement d'impératifs sculpturaux, mais renvoie aussi à des aspects foncièrement liés au mode pictural. Comme il le déclare lui-même, il cherche à réaliser des « sculptures-peintures » qui induisent dans l'esprit du spectateur un sentiment d'étrangeté et de proximité. Dans d'autres réalisations plastiques, il confronte de façon plus explicite encore les types catégoriels que sont le tableau peint et le personnage sculpté. Il met en œuvre des dispositifs spatiaux dans lesquels il associe un personnage en plâtre issu d'un travail de modelage, à un objet plat recouvert de peinture posé au mur comme un tableau, à l'arrière-plan. Il crée ainsi de véritables artefacts polychromes hybrides qui s'affirment tant par leurs caractéristiques sculpturales d'objets concrets, que par leur capacité à rendre visible une image picturale figurative. Il s'agit d'œuvres pour lesquelles Segal a recouru au mixage des genres plastiques, au mélange des catégories artistiques, qui nécessite ipso facto, pour le spectateur, une perception duelle relevant pour une part d'une « vision directe », et pour l'autre d'une vision « de seconde main ». Bref, une part importante du travail de création de Segal est consacrée à la réalisation « d'Objicio », c'est-à-dire de dispositifs sculpturaux renvoyant à un artefact déployé dans l'espace réel. Le cas échéant, ce dernier peut englober, intégrer la présence physique du spectateur, lequel éprouve ainsi un sentiment de proximité et se trouve contraint de considérer l'espace réel qu'il occupe comme partie prenante dans la structure spatiale de l'œuvre.

George Segal réalise encore un autre type d'artefact artistique dont les modalités d'existence relèvent aussi de l'objet pictural réel : le « Sigmund ». Il se manifeste essentiellement sous les traits de bas-reliefs polychromes moulés en plâtre ou construits par assemblage de matériaux hétéroclites sur les surfaces desquels est appliqué un traitement chromatique singulier. Il

s'agit d'œuvres murales dont les aspects formels, structurels et colorés renvoient simultanément aux catégories artefactuelles picturales et sculpturales. À mi-chemin entre le tableau et la sculpture, le « Sigmun » constitue donc un relief peint, une œuvre hybride accrochée au mur et saillant dans « l'en-face ». Des pièces telles les « Cézanne still life » ou les reliefs néo-cubistes des années 1980 en sont quelques exemples flagrants. Au delà des questionnements relevant d'une pratique citationnelle, ils ont permis à leur créateur d'interroger les conditions de mutation d'un espace bidimensionnel purement pictural en un espace opérant selon les lois de la sculpture. Il s'agit en quelque sorte de paraphrases tridimensionnelles des tableaux de peintres modernes comme Cézanne, Braque, Picasso, mais aussi Morandi et Bonnard. Ces paraphrases en trois dimensions induisent chez le spectateur une hésitation quant à la réalité poétique de l'artefact qu'il observe : le « Sigmun » a cela de particulier qu'il se déploie dans l'entour tout en affirmant sa réalité contingente d'œuvre picturale. Dès lors, l'espace réel qui opère autour de l'artefact ne se contente plus d'être la négation de la forme de l'objet sculpté. Au contraire, il participe de ce dernier, s'y amalgame. L'œuvre et l'entour s'interpénètrent, font « corps » sous le flux de la lumière incidente, conduisant le spectateur à tenir compte aussi de son propre positionnement face à l'artefact. Il prend conscience du fait qu'il peut l'observer à partir d'une pluralité de points de vue générés par ses déplacements physiques arbitraires devant l'œuvre.

Concernant plus précisément le traitement chromatique que George Segal applique à ses divers objets picturaux réels, nous retiendrons essentiellement le fait que la couleur joue un rôle prépondérant dans la structuration de l'espace en profondeur, et qu'elle est invariablement soumise à l'action plus ou moins directe d'un flux de lumière incidente ou réelle. De même, Segal dote certains de ses artefacts d'une picturalité digne de ses meilleurs tableaux des années 1956-58. Il joue sur les qualités expressives du médium, module les reliefs par des ombres représentées qui viennent accuser les arêtes saillantes et laissent visibles sur les surfaces irrégulières de ses modelages, les traces de pinceau et autres indices révélant le labeur du peintre. De même, il se sert de la couleur intrinsèque des matériaux et objets qu'il emploie. Il met tout en œuvre pour conduire le spectateur à adopter, face à « l'Objicio » ou au « Sigmun », une posture singulière qui l'invite à sonder les tenants et les aboutissants de ses dispositifs spatiaux ; dispositifs dont la singularité réside essentiellement, nous insistons, dans le fait de référer tout autant au mode sculptural qu'à celui de la peinture.

Nous voici parvenus au terme de cet essai qui nous a permis d'entrevoir un artefact à dimensions artistique et esthétique des plus singuliers : l'objet pictural réel. Portant essentiellement notre réflexion sur les réalisations plastiques de Giorgio Morandi, Pierre Bonnard, George Segal, et dans une moindre mesure sur celles de Braque et de Picasso, nous avons déterminé quatre types d'artefacts artistiques dont la spécificité existentielle réside, de notre point de vue, dans leur capacité à infléchir la réception que peut en faire le spectateur dans ses interprétations plurielles. Il s'agit donc d'artefacts plastiques ambigus, que l'observateur peut appréhender simultanément comme image figurant « un monde » ou exhibant sa matérialité picturale, mais aussi comme objet concret se déployant dans

l'espace réel. C'est cet espace même que nous avons entre autre défini comme l'entour, et par lequel le spectateur prend la mesure de la relation perceptive qu'il entretient avec l'œuvre elle-même. Le « Sas », le « Phénoménom », l'Objicio » ou encore le « Sigmun » dénotent un esprit créatif tout entier préoccupé par les compénétrations lumière-couleur-volume opérant dans l'œuvre et le proche environnement. Ce faisant, ils rendent présents à la conscience des enjeux qui ne relèvent pas d'autre chose que de l'acte même de perception. Si le XX<sup>e</sup> siècle engendra une nouvelle conception de la peinture rompant clairement avec la tradition picturale passée, il mit aussi en avant et pour certains, les bases d'une recherche picturale qui aspirait à questionner non seulement l'objet créé, mais s'intéressait aussi à la manière de le percevoir. En ce sens, il ne fait aucun doute à nos yeux, que les artistes auxquels nous nous sommes intéressés ont développé, chacun à sa façon, une conception toute nouvelle de la peinture en mettant en avant des problématiques foncièrement liées à la perception. Ils ont conçu leurs œuvres picturales de telle sorte qu'elles induisent, chez le regardeur, une posture tout entière tournée vers l'immédiate expérience de « l'éprouvé ». Ils ont véritablement mené à son terme un questionnement plastique qui devait, tout au long du siècle dernier, élargir le champ de l'investigation picturale à celui de la sculpture.

Est-ce à dire pour autant qu'aujourd'hui le questionnement sous-tendu par cette recherche picturale est clos ? Nous ne le pensons absolument pas ! Nous avons d'ailleurs, à maintes reprises, mis en exergue les créations contemporaines d'artistes qui, ponctuellement, ont soulevé des enjeux plastiques référant clairement à cette conception si singulière de l'objet pictural réel. Nous avons notamment porté notre attention sur certaines œuvres bidimensionnelles/tridimensionnelles de Jennifer Bartlett ou de Jacques Charlier<sup>6</sup>, qui se constituent en véritables « Objicio » et s'affirment clairement dans la lignée des productions picturo-sculpturales de Segal telles le « Restaurant Italien » de 1988 ou « Summer cabine »<sup>7</sup> de 1984. De même avons-nous cité certaines œuvres de Julian Opie, de Raschel Harrison et de Gloria Friedmann<sup>8</sup>, lesquels abordent, de façon indirecte et non explicitée, les enjeux inhérents à l'objet pictural réel.

Il importe désormais d'aviser notre lecteur de l'existence de nos propres productions artistiques et de mettre en avant ce qui préside depuis de nombreuses années à notre pratique créative. Nous questionnons inlassablement les tenants poïétiques de ce singulier artefact pictural, et notre effort de plasticien est entièrement consacré à l'élaboration d'œuvres hybrides relevant tantôt des principes du « Sas » ou du « Phénoménom », tantôt de ceux du « Sigmun » ou de « l'Objicio ». Toute notre démarche d'artiste vise à sonder les conditions de mutation de l'espace pictural bidimensionnel en un espace tridimensionnel, interrogeant sans cesse les compénétrations lumino-chromatiques qui opèrent sur l'œuvre tout autant que dans l'entour... Ainsi que nous le suggérons dans notre avant-propos, il

---

<sup>6</sup> Voir fiches Documents divers N°30 à 34 pages 661 à 663, 666 à 667, Livre 2

<sup>7</sup> Voir Fiches George Segal N°62 et 65 pages 1021 et 1028 Livre 3

<sup>8</sup> Voir fiches Documents divers N°1, 7, 10 et 18 pages 87 et 100 Livre 1

nous appartient d'insister avec force sur le fait que toute la recherche théorique à laquelle nous avons convié notre lecteur repose, pour une part indéniable, sur la nécessité d'appréhender les fondements mêmes de notre activité de créateur. Nous avons souhaité légitimer notre production plastique en nous intéressant directement à des origines artistiques authentiques, issues de l'expérience picturale moderne. C'est cette expérience là que nous avons patiemment observée et analysée tout au long de cet ouvrage... Si nous avons cependant, dès les premières lignes de cet essai, centré exclusivement toute la réflexion sur notre propre travail d'artiste, aurions-nous pu alors mener aussi loin nos investigations théoriques et nos analyses des œuvres d'artistes aussi atypiques que Morandi, Bonnard et Segal ? Nous n'en sommes en aucune façon convaincus.

Notre regard aurait été sans nul doute bien trop rivé sur le « lieu » de notre pratique personnelle et nous aurions manqué d'atteindre notre but : rendre justice à la ténacité et à la clairvoyance de ces artistes qui, à contre-courant de la pensée artistique du moment, ont su imposer malgré tout une conception des plus singulières et des plus novatrices de la peinture moderne...

In fine, concluons définitivement notre propos en avouant à notre lecteur que toute notre pensée artistique est habitée par des questionnements récurrents : en notre qualité d'artiste, nous n'avons cessé d'interroger dans notre pratique les enjeux inhérents aux dualités « pictural/sculptural », « représentation imagée/objet concret », « espace 2D/espace 3D »... Toute notre démarche de plasticien repose invariablement sur ces finalités plastiques et nous sommes convaincus qu'il existe encore aujourd'hui des voies nouvelles pour cette recherche artistique, intrinsèquement liée à la réalité poétique de la pratique picturale. Les questions et problématiques soulevées l'objet pictural réel sont, à nos yeux, loin d'être épuisées. Nous aimerions encore porter à la connaissance de notre lecteur quelques aspects originaux qui fondent notre pratique d'atelier et génèrent des artefacts hybrides singuliers, tenant tout à la fois du tableau figuratif et de l'objet sculpté, de l'image peinte et de l'écriture...

Notre désir actuel étant seulement d'élargir l'espace de notre réflexion à d'éventuelles recherches à venir, nous évoquerons quelques points de convergence ou de divergence que nos réalisations plastiques entretiennent avec les quatre types d'objets picturaux réels dont nous avons parlé tout au long de notre étude. Nous ferons ainsi volontairement figurer, en marge de notre essai, l'ensemble de nos réalisations plastiques qui s'y réfèrent. Elles seront parfois accompagnées d'annotations susceptibles d'éclairer davantage notre propre pratique artistique, inconditionnellement tournée vers l'émergence de nouveaux objets picturaux réels tel le « Graphein », sorte de tableau-écriture, d'objet-texte qui compte parmi nos singulières créations artistiques.





**ANNEXES, CHRONOLOGIE,**  
**BIBLIOGRAPHIE ET INDEX**



## ANNEXE N°1.

### **L'ŒIL ET LE CERVEAU. La psychologie de la vision** **de RICHARD L. GREGORY.**

Ed De Boeck Université 5<sup>ème</sup> édition. Pages 226 à 231

Voir Fiche Documents Divers N°24 page 486.

« Nous devons prendre en considération une réalité double. Le tableau est, en lui-même, un objet physique et nos yeux peuvent le voir comme tel, posé à plat sur le mur ; mais il peut également évoquer des objets tout autres – Des gens, des bateaux, des bâtiments – situés dans un espace différent et même dans un temps différent. C'est la tâche de l'artiste de nous faire rejeter la première réalité tout en nous transmettant la seconde, de telle sorte que nous voyons son monde et non de simples taches de couleur et des textures sur une surface.

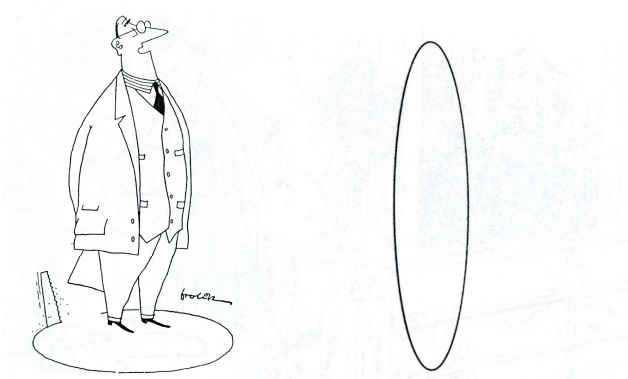
Comme le montrait l'exemple de l'ellipse, un tableau peut représenter un objet donné vu sous un certain angle, ou n'importe lequel d'une série infinie d'objets différents vus dans d'autres orientations ou à d'autres distances. Cela signifie que, pour que le tableau représente une chose sans ambiguïté, nous devons voir ce qu'est réellement l'objet, qu'elle est sa forme et comment il se situe dans l'espace. Il est beaucoup plus facile de représenter des objets familiers que des objets non familiers. Lorsque nous savons de quel objet il s'agit, nous savons aussi comment il doit être situé pour donner lieu à la projection choisie par l'artiste. Si l'on sait, par exemple, que l'ellipse représente un objet circulaire, on sait aussi que celui-ci doit se trouver dans un certain angle oblique, l'angle qui produit l'excentricité dessinée sur le plan par l'artiste. Nous savons tous que les roues, les assiettes, la pupille de l'œil humain, etc, sont des objets circulaires et cela rend plus facile la tâche de l'artiste. Ceci apparaît clairement dans le cas des dessins linéaires très simples qui ont le pouvoir d'indiquer forme, orientation et distance, lorsqu'il s'agit d'un objet familier. Prenons le dessin du garçonnet au cerceau (Figure 9.9). Il est clair que l'ellipse représente un cercle vu selon un angle oblique parce que nous savons qu'elle représente un cerceau et nous savons que les cerceaux sont ronds. Dans cette figure, le cerceau est en fait semblable à l'ellipse qui, vue sans contexte, paraît ambiguë (Figure 9.8). Mais, lorsque nous savons ce que c'est, nous savons comment le voir. Il eût été extrêmement difficile pour l'artiste de représenter un cerceau aplati.

Examinons la forme amiboïde du vin répandu, dans la figure 9.10 : nous la voyons comme posée sur une surface plate (la route), bien que la forme prise isolément pourrait aussi bien représenter une infinité de formes diversement orientées. Supposons que l'on retire le reste du dessin de sorte que nous n'ayons plus d'indice quant à ce qu'il représente (Figure 9.11, qui montre uniquement la flaque). Il pourrait être tout aussi bien n'importe quoi, de forme assez indéterminée, dressé face à nous, peut-être quelque chose comme une enclume. (La forme ne nous semble-t-elle pas légèrement plus haute dans le dessin complet, où il est clair qu'elle est sur le sol et vue selon un angle optique, que lorsqu'elle apparaît seule, comme une forme dressée ?) Bien que la figure soit extrêmement, une simple ligne



ondulante, elle évoque une vaste expérience de vision et de manipulation d'objets (y compris d'erreurs de manipulation, par exemple lorsque nous laissons tomber une bouteille) ; et c'est cette connaissance physique qui détermine en grande partie la façon dont nous voyons la forme amiboïde comme étant celle d'un objet particulier.

Nous pouvons à ce stade prendre un autre exemple, où il s'agit encore d'une ellipse dans un dessin, mais elle illustre un aspect assez différent (Figure 9.12). Elle est intéressante parce qu'elle est présentée sans aucun contexte explicite et cependant il est clair qu'elle se trouve sur le sol. On la voit comme un cercle. Le gamin, au dessous (qui n'est pas montré mais qui est vu), pourrait être en train de couper un trou de forme elliptique mais nous supposons qu'il découpe un cercle. Cela situe notre position d'observation à une certaine hauteur par rapport au sol ; elle n'est déterminée par aucun autre trait du dessin, uniquement par l'interprétation de la signification de la forme que nous suggère notre connaissance des jeunes garçons. »



## **ANNEXE N°2 : ELEMENTS BIOGRAPHIQUES**

### **CHRONOLOGIE : GEORGE SEGAL.**

**1924** : Naissance de George Segal à New York le 26 novembre.

**1940** : Sa famille s'installe à South Brunswick (New Jersey). Il rencontre Helen Steinberg, sa future épouse.

**1941-42** : Segal fait des études à la Cooper Union (New York) puis revient travailler dans la ferme d'élevage de poulets de son père. Son frère est alors appelé sous les drapeaux pour effectuer son service militaire. Il entreprend ensuite des études à temps partiel à la Rutgers University de New Brunswick (New Jersey).

**1946** : George Segal Epouse Helen Steinberg l 7 avril.

**1947-48**: Etudes au Pratt Institute, à Brooklyn (état de New York)

**1948-1949** : Etudes à la faculté d'Education de l'Université de New York et obtention du Baccalauréat ès enseignement des Beaux-arts. Il a pour professeurs Baziotes et Smith.

**1949** : Il s'installe définitivement à South Brunswick, en face de la propriété de ses parents et achète un élevage de poulets qu'il administre jusqu'en 1958. Il transformera par la suite ses poulaillers en un immense atelier d'artiste. Et se consacrera à son art à plein temps dès 1958.

**1956** : Première exposition personnelle à la Hansa Gallery, à New York, où il exposera régulièrement jusqu'en 1959.

**1961** : Obtient un poste d'enseignant à la Roosevelt Junior High School, où il enseignera les Arts Plastiques. Il conservera ce poste jusqu'en 1964.

**1962** : Segal participe à l'exposition « New Realists » organisée à la Sidney Janis Gallery, à New York.

**1962-63** : Il suit les cours et obtient le diplôme de Maîtrise ès Beaux-arts à l'Université Rutgers.

**1965** : Expose personnellement à la Sidney Janis Gallery, à New York, dont il deviendra l'un des artistes permanents. Il y exposera très régulièrement tout au long de sa carrière.

**1968** : Première exposition personnelle au Museum of Contemporary Art de Chicago.

**1970** : Reçoit la distinction honorifique de « Docteur ès Beaux-arts », à la Rutgers State University of New Jersey.

**1976** : A l' occasion d'une commande publique, il effectue son premier bronze : « Jeune fille dans la nature ». Municipalité de Greenwich (Connecticut)

**1978** : Rétrospective organisée au Walker Art Center, à Minneapolis. Cette rétrospective sera présentée en différents lieux.

**1979** : Il honore deux commandes publiques : « Abraham et Isaac », Mémorial du 4 mai 1970 produit pour la Kent State University mais qui sera ensuite installé à l'Université de Princeton, et « prochain départ », pour le compte de l'administration portuaire du New Jersey et de New York.

**1982** : Première rétrospective itinérante au Japon, notamment au Seibu Museum of Art, à Tokyo.

**1983** : Le Comité de sélection de la ville de San Francisco lui commande « L'Holocauste », mémorial aux six millions de victimes de la barbarie Nazie.

**1984** : Reçoit la distinction honorifique de Docteur ès Beaux-arts », au Kean College of New Jersey.

**1985** : Il reçoit le “Visual Arts Award”, The Bronx Museum of the Arts.

**1986**: Il lui est remis à New York le “Mayor Sultzberger Award” du Jewish Museum et le « Israël Cultural Award » du State of Israël Bonds ainsi que le « Israël Achievement Award, World Zionist Organization ».

**1987**: Il reçoit le “Rutgers Achievement Award” au Rutgers State University of New Jersey ainsi que « The Governor's Walt Whitman Creative Arts Award », état du New Jersey.

**1988**: Il reçoit le “Alumni Achievement Award” au Pratt Institute of design, Brooklyn, New York.

**1991-92**: Il reçoit la distinction “Alumnus Award” à l'Université de New York et l'ordre d'André Bello, de première classe, de la république du Vénézuéla.

De même « The International lifetime achievement award for sculpture » lui est décerné. Washington DC.

**1994**: Segal reçoit le titre honorifique de Docteur ès Beaux-arts, au Massachusetts College of Fine art, Boston at Purchase.

**1996-97** : Inauguration de la principale exposition itinérante japonaise, George Segal, recent 15 years, au Sezon Museum, à Tokyo et Rétrospective itinérante majeure organisée par le Musée des Beaux-arts de Montréal, Canada.

**1999** : Il est décoré de la « National Medal of honor », Washington DC.

**2000** : Segal décède le 9 juin, à South Brunswick.

## **CHRONOLOGIE : GIORGIO MORANDI.**

**1890** : Giorgio Morandi naît à Bologne le 20 juillet. Il est l'aîné d'une famille de cinq enfants.

**1907** : Il s'inscrit à l'Académie des Beaux-arts de Bologne, où il suit le cours préparatoire, puis le cours général jusqu'en 1910. Il s'inscrit ensuite dans le cours spécial de la figure qu'il n'achèvera qu'en 1913.

**1909** : Il voit des reproductions des œuvres de Cézanne dans un ouvrage de Vittorio Pica : « *Impressionisti* ».

**1910** : Se rend à la *IX<sup>e</sup> Biennale de Venise* et y voit 37 peintures de Renoir. Il se rend à Florence et est particulièrement impressionné par l'œuvre de Giotto, de Masaccio et de Paolo Uccello.

**1911** : A l'exposition internationale, à Rome, pour le cinquantième anniversaire de l'Unité, il a l'occasion de contempler des peintures de Claude Monet et de Paul Cézanne ainsi que des œuvres sur papier d'artistes chinois et japonais.

**1912** : Il grave à l'eau forte le « *Pont sur la Savène* », l'une de ses toutes premières gravures.

**1913** : Pour la première fois, il passe ses vacances d'été à Grimazza où il réalise quelques paysages. Entre mars 1913 et Janvier 1914, il assiste aux soirées Futuristes de Modène, Florence et Bologne.

**1914** : Le 21 et 22 mars, à l'Hôtel Baglioni de Bologne, il expose treize toiles et quatre dessins au crayon. Il participe, au mois d'avril, à la première « *Exposition libre futuriste* » organisé à la galerie Sprovieri à Rome. Il est invité à exposer à la seconde « *Sécession Romaine* » où il a l'occasion d'admirer les tableaux de Matisse et les aquarelles de Cézanne. Il approfondit alors sa réflexion sur le maître d'Aix en Provence.

**1915-17** : Dès 1915, il enseigne le dessin dans les écoles élémentaires jusqu'en 1929. Mobilisé et affecté au second régiment de Grenadiers à Parme, il tombe sérieusement malade, est hospitalisé puis réformé. Il détruit un certain nombre de ses peintures. En 1916, il est en convalescence à Tolé di Vergado près de Bologne mais il rechute à l'hiver 1917.

**1918-19** : Riccardo Bacchelli et Giuseppe Raimondi écrivent un article consacré à Morandi, publié dans le quotidien Romain *Il Tempo* du 18 mars 1918. Raimondi publie un extrait de ce texte dans le numéro du 15 avril de la revue : *La Raccolta*. Une de ses gravures y est reproduite. L'année suivante, Raimondi le présente à Giorgio de Chirico et à Carlo Carrà et l'introduit auprès de Marlo Broglio, fondateur de la revue *Valori Plastici* (Rome, 1918-1921). Il passe un contrat pour la vente de ses œuvres qui sera renouvelé jusqu'en 1924.

**1920-22** : Il reprend son activité de graveur, interrompue par la maladie en 1915. Lors de la *XII<sup>e</sup> Biennale de Venise*, il admire 28 œuvres de Paul Cézanne. Dès 1921, il figure, avec



Carrà, de Chirico, Zadkine, Martini et d'autres, à l'exposition de la *Galerie d'Art moderne* de Berlin organisée par Marlo Broglio ; Exposition itinérante qui sera présentée aussi à Hanovre et à Hambourg. En 1922, il expose encore avec ces mêmes artistes à Florence lors de la « *Primaverile Fiorentina* ». C'est à cette occasion que De Chirico écrira un texte sur son travail de peintre.

**1926-27** : Il est nommé Directeur des écoles primaires des provinces de Reggio Emilie et de Modène, jusqu'en 1927. Il participe à la première exposition « *Arte del Novecento Italiano* », à la « *Parmanente* » de Milan. Avec les artistes de la revue *Il Selvaggio* fondée en 1924 il présente des gravures lors de la première exposition internationale de la gravure moderne, organisée à Florence en 1927. Il passera à partir de cette date tous ses étés à Grimazza jusqu'en 1932.

**1928-1930** : Expose des gravures à la XVI<sup>e</sup> Biennale de Venise et des peintures à la seconde exposition « *Arte del Novecento Italiano* » à Milan en 1929. Il participe à l'exposition de gravures qui a lieu à la Bibliothèque Nationale de Paris en 1930. Il obtient cette même année le poste de professeur de gravure à l'Académie des Beaux-arts de Bologne ; poste qu'il occupera jusqu'en 1956.

**1931-1938** : Participe en tant qu'exposant et membre du comité d'organisation à la première *Quadriennale d'Art National* de Rome en 1931. Il y exposera encore en 1935, en 1939 (où il présentera cinquante trois œuvres) et enfin en 1955. Un numéro complet de *L'italiano* lui est consacré le 10 mars 1932 avec un article d'Ardengo Soffici. Il participe à de nombreuses manifestations artistiques de renommée internationale (Venise, Paris, Berne...) mais il vit de plus en plus en reclus à Bologne dans la maison familiale de via Fondazza, auprès de ses sœurs. Il passe l'été 1933 à Roffeno, où il retournera chaque année en villégiature jusqu'en 1938.

**1939-45** : A l'honneur lors de la Quadriennale de Rome, il dispose d'une salle entière et expose 42 tableaux, 12 eaux-fortes et 2 dessins. A cette occasion, il reçoit le second prix de peinture. A partir de cette année, il retourne à Grimazza où il passera de longue période durant toute la durée de la seconde guerre mondiale. Il y peindra une grande partie de ses paysages. Le 23 mai 1943, il est arrêté par la police politique et jeté en prison durant une semaine, pour ses relations avec Ragghianti, Gnudi, Raimondi et Arcangeli, tous membres du Parti d'Action. Il se réfugiera par la suite à Grimazza. En 1945, le jour de la libération, il expose à la galerie « *Il Fiore* » de Florence, 21 toiles. Le catalogue est signé par Roberto Longhi.

**1948-53** : Il est membre de l'Académie Saint-Luc à Rome. Il obtient en 1948, à la XXIV<sup>e</sup> Biennale de Venise, lors de l'exposition « *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920* (Carrà, De Chirico, Morandi) » le « *Prix de Venise pour un peintre italien* ». Francesco Arcangeli préside alors cette manifestation. Il présentera sa production gravée lors d'une exposition personnelle à la Calcografia Nazionale à Rome (1949). Il reçoit le premier prix à l'exposition internationale du Blanc et du Noir de Lugano. Il reçoit en 1953 le « *Grand prix de gravure* », dans le cadre de la II<sup>e</sup> Biennale de Sao-Paulo.

**1954-59** : Expositions personnelles au Gemeentemuseum de La Haye et aux New Burlington Galleries à Londres. En 1956, il voyage à Winterthur à l'occasion d'une exposition personnelle et va à Zurich pour voir au Kunsthaus l'exposition Paul Cézanne. Il obtient le « *Grand prix de peinture* » à la IV<sup>e</sup> Biennale de Sao-Paulo en 1957. Les éditions Einaudi publient le volume « *Opera grafica de Morandi* ». A partir de 1958, il retourne à Grimazza, où il passera l'essentiel de son temps.

**1962** : Il reçoit le prix « *Rubens* » lors d'une exposition personnelle à Siegen, en Allemagne.

**1963** : Il reçoit de la ville de Bologne le prix « *Archiginnasio d'oro* », c'est-à-dire la médaille d'or de la municipalité de Bologne, distinction héritée de l'ancienne Université de la ville. Il expose aussi à Genève, à la galerie Kruger plus de cent dix œuvres.

**1964** : Il peint en février son dernier tableau : « *Nature morte* » (Vitali cat..1342) et meurt le 18 juin, à Bologne.

## **CHRONOLOGIE : PIERRE BONNARD.**

**1867** : Naissance, à Fontenay-aux-roses de pierre Bonnard, le 3 octobre.

**1875-87** : Bonnard fait ses études au Lycée de Vanves, puis les poursuivra avec succès à Louis-le-Grand et à Charlemagne. Il passera en 1885 son baccalauréat en 1885. Il s'inscrira à la faculté de droit et obtiendra en 1887 sa licence. En même temps, il suit les cours de peinture à l'Académie Jullian, où il rencontre Paul Sérusier, Maurice Denis, Gabriel Ibels et Paul Ranson.

**1888-1890** : Il passe un an à l'école des beaux-arts de Paris où il rencontre Ker-Xavier Roussel et Edouard Vuillard. En 1888, Paul Sérusier montre à Ibels, Denis, Ranson et bonnard un petit paysage qu'il a peint à Pont-Aven sous la dictée de Paul Gauguin : le groupe Nabis est né. En 1889, Bonnard échoue à ses études de droit et loue son premier atelier aux Batignolles. Il découvre l'estampe japonaise à l'exposition qui se tient en avril-mai 1890 à l'école des Beaux-arts.

**1891-93** : Il expose pour la première fois au Salon des indépendants 5 tableaux et 4 panneaux décoratifs. Au mois de mars, il réalise sa première lithographie : « *France-Champagne* » qui

enthousiasmera Toulouse-Lautrec. Il est impressionné par les toiles d'Odilon Redon qu'il admire lors d'une exposition à la galerie Durand-Ruel. Il déménage et partage un atelier, rue Pigalle, avec ses compagnons Nabis Maurice Denis et Edouard Vuillard. En décembre 1891 il expose avec le groupe Nabis à la Galerie Le Barc de Boutteville, à Paris. En mars 1892, il participe pour la seconde fois au Salon des indépendants en y exposant 7 peintures. C'est à cette occasion que le critique Félix Fénéon le qualifie de peintre « très japonard ». Il passe généralement, jusqu'en 1925 l'automne dans la maison familiale du Grand-Lemps. Il séjourne à Arcachon et participe aux diverses expositions du groupe des Nabis chez Le Barc de Boutteville. Il fait la connaissance du marchand Ambroise Vollard et rencontre Maria Boursin qui se fait appeler Marthe de Méligny. Il l'épousera en 1925.

**1894-97 :** En 1894, Bonnard dessine l'affiche de la « *Revue Blanche* ». Il peint des « *Scènes de la vie de Paris* » et participe aux expositions des Nabis. L'année suivante, il réalise des projets de mobiliers et d'un vitrail. Il visite l'exposition Paul Cézanne organisée par Ambroise Vollard, à Paris. En Janvier 1895, se tient à la galerie Durant-Ruel sa première exposition personnelle. Il y présente 54 œuvres : peintures, affiches lithographies. Durant l'année il s'installe dans un autre atelier, quartier des Batignolles, travaille à des illustrations, des affiches et des lithographies diverses. Il participe en 1896, avec Sérusier, Toulouse-Lautrec, Ranson et Vuillard, au décor de la pièce de Théâtre d'*Ubu roi*.

**1898-1900 :** Il crée des marionnettes et illustre des programmes pour le théâtre des Pantins. Il réalise les illustrations de l'almanach du père Ubu, publié en 1899. En mars de cette même année, il expose chez Vollard une série de douze estampes représentant « *Quelques aspects de la vie de Paris* ». A l'été, il voyage en Italie, visite Venise et Milan en compagnie de Vuillard et de Ker-Xavier Roussel. A l'automne, il quitte les Batignolles pour s'installer dans un nouvel atelier, rue Douai. En 1900, Il participe à l'exposition Nabis qui a lieu à la Galerie Bernheim-Jeune. Il loue à Montval, dans la vallée de la Seine, une maison où il passera le printemps jusqu'en 1910. Il travaillera alors dans les alentours : Vernouillet, Médan, l'Etang-la-Ville... Il réalise les illustrations de *Parallèlement* de Verlaine puis travaille à un second projet de livre commandé par Vollard : *Daphnis et Chloé*.

**1901-1906 :** Il participe au Salon des indépendants (7 tableaux). Il voyage en Espagne en compagnie de Vuillard et des princes Bibesco. L'année suivante il expose chez Bernheim-Jeune avec des artistes tels Vuillard, Maillol, Roussel, Vallotton et Denis. Il séjourne dans le Calvados, voyage en Hollande avec Vuillard, Roussel, le marchand Hessel et sa femme. En 1903, il participe à la première édition du salon d'automne. Durant cette période, il travaille aussi à des illustrations (*Histoires naturelles* de Jules Renard) et des affiches pour *Le Figaro*. A l'été 1904, il séjourne pour la première fois en Normandie puis rejoint Roussel et Vuillard à Saint-Tropez. L'année suivante il entreprend de courts voyages en Belgique, Hollande, Angleterre et Espagne. En 1906, il visite le midi de la France (Marseille, Toulon, Collioure et Banyuls où réside Maillol). Il expose au printemps à la Galerie Vollard, à Paris et en fin d'année inaugure sa première exposition à la Galerie Bernheim-Jeune. Il rencontre à cette période Henri Matisse.

**1907-1910 :** Sa situation financière s'améliore nettement dès lors qu'il devient un peintre soutenu par la Galerie Bernheim-Jeune. Il effectuera de nombreux voyages durant les années

suivantes en France mais aussi à l'étranger (Angleterre, Tunisie, Algérie, île de Quibéron...). En 1909 il expose 36 peinture chez Bernheim-Jeune, participe au Salon des indépendants et à la Libre Esthétique de Bruxelles. Il séjourne à Saint-Tropez et habite à Paris, rue de Douai. Il rencontre le critique d'art George Besson. En 1910, Il présente chez Bernheim-Jeune 34 peintures. Il peint à Vernonnet, retourne à Saint-Tropez où il voit Signac, Renoir et Manguin. Il déménage pour un atelier, quai Voltaire.

**1911-1913** : Chaque année, il expose à la Galerie Bernheim-Jeune et ne s'intéresse nullement au Cubisme. Il effectue des séjours dans le midi de la France. Il achète en 1912 « Ma roulotte », une maison à Vernonnet où il séjournera régulièrement avec Marthe. Il refuse la Légion d'Honneur qui lui est offerte. L'année suivante, il travaille alternativement à Vernonnet et à Saint-Germain-en-Laye où il loue une maison. A L'automne 1913, il participe au Salon d'automne où il est décrié par Apollinaire qui défend ouvertement les peintres cubistes.

**1914-1918** : il traverse avec tristesse les années de guerre mais au regard de son âge, il n'est pas mobilisable. Il s'installe à Saint-Tropez dès le début de l'année 1914 puis l'année suivante séjourne à Saint-Germain-en-Laye, puis à Auteuil. Il est invité en Suisse, à Winterthur, par ses amis et collectionneurs Hahnloser. En 1917, Il s'installe à Cannes et prépare son exposition à la galerie Bernheim-Jeune, prévue pour le mois d'Octobre. En 1918, il est nommé, avec Renoir, président honoraire du groupe de la Jeune peinture française.

**1920-25** : En raison de la santé de Marthe qui suit des cures thermales, il effectue différents voyages dans des centres de villégiature, travaillant ainsi parfois à Arcachon,, à Saint-Honoré-Les-Bains, Paris, Saint-Tropez, Luxieul, Saint-Gervais-les-bains. Il expose régulièrement chez Bernheim-Jeune, séjourne à Rome en compagnie de Renée Monchaty et Charles Bonnard. En 1923 et 1924, Il effectue divers séjours au Cannet, à Paris, à Vernon. Le 13 Août 1925, il épouse sa compagne de toujours : Marthe.

**1926-1930** : Bonnard achète la maison « Le Bosquet » au Cannet-sur-Mer. En Septembre 1926, il est nommé membre du jury pour l'attribution du prix Carnegie. Il voyage aux Etats-Unis. Il expose toujours très régulièrement à la Galerie Bernheim-Jeune à Paris mais ses séjours à Paris vont se faire plus rares et plus courts. En 1928, une première grande exposition est consacrée à Bonnard aux USA, Chez De Hauke Gallery, à New York. Divers séjours à Arcachon, Paris, Vernon, Vichy.

**1931-1935** : En 1930, il séjourne à Arcachon près de six mois, retourne à Paris jusqu'en juin, passe l'été à Vernon puis retourne au Cannet à l'automne. Une grnde exposition Bonnard-Vuillard est organisée l'année suivante au Kunsthaus de Zurich. En 1933, deux expositions importantes sont consacrées à Bonnard, à Paris : chez Bernheim-jeune et à la galerie braun. Il s'installe dans un nouvel appartement à Paris. A New York, en 1934, la Galerie Wildenstein organise une grande exposition Bonnard qui réunit 44 tableaux. Il participe à de nombreuses expositions en Suisse, en Belgique, en Angleterre et en France. Il séjourne entre autres en Normandie, à Deauville, à Trouville, puis à Vernon.



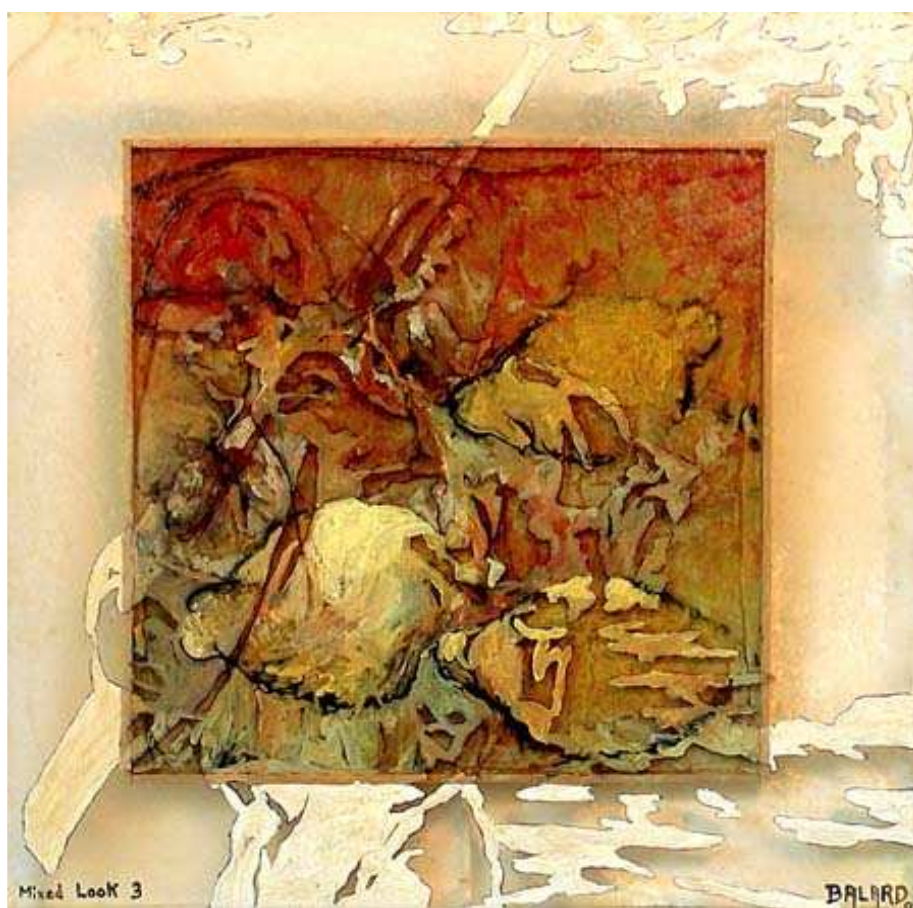
**1936-1940** : Il est élu membre associé de l'Académie royale de Belgique. Il obtient le second prix du concours international de l'Institut Carnegie, à Pittsburg. L'Art Institut of Chicago organise en Décembre 1936 une importante exposition Bonnard-Vuillard. Divers séjours au Cannet, à Deauville et à Vernon.

En 1939, après avoir vendu sa maison de Vernon, Bonnard s'installe à Paris, place de la porte des Termes. Il est élu membre étranger de l'Académie royale des Beaux-arts de Stockholm. Il quitte la capitale pour vivre au Cannet-sur-Mer en compagnie de Marthe. La seconde guerre mondiale est déclarée. Une correspondance suivie entre Matisse et Bonnard s'établit.

**1941-1947** : Mort de son frère Charles Bonnard, en Algérie, en 1941. Le 26 janvier 1942, Marthe Bonnard décède. Le peintre ne s'en remettra jamais. Il réalise une série de lithographies, expose à la Galerie Weyhe puis à la galerie Rosenberg, à New York. En 1943, à Paris, la Galerie Pétridès présente 18 peintures de Bonnard. A l'automne il est hospitalisé pour une congestion pulmonaire. Il retourne à Paris en début 1945 pour la première fois depuis 1939. Il y reviendra en 1946, aux mois de juin et de juillet, à l'occasion de son exposition personnelle à la Galerie Berhneim-Jeune qui connaîtra un immense succès. En octobre de cette même année, il est revient à Paris et présente au Salon d'automne « Le cheval de cirque » et « L'atelier au mimosa ». Il participe aussi à l'exposition « *Le noir est une couleur* » organisée par la Galerie Maeght. Le 23 Janvier 1947, Bonnard décède à l'âge de quatre-vingt ans.

## ANNEXE N° 3

### Les productions plastiques de Lionel BALARD



**Mixed Look N° 3. Huile sur bois, résine et polyuréthane.  
50x50 cm. 2005**

# LES OBJETS EN PLUS.

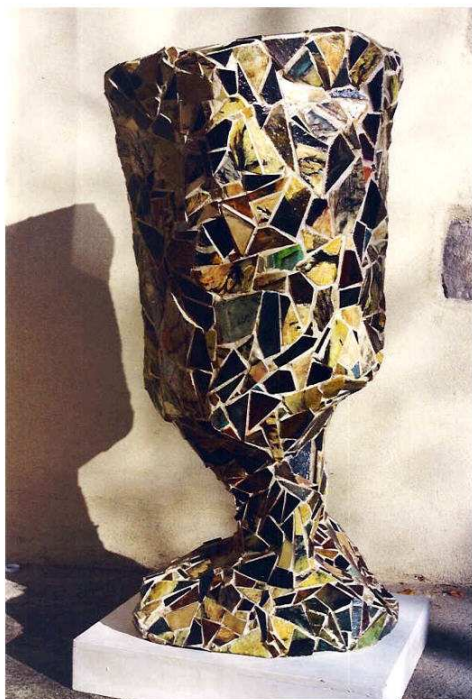
Il s'agit de véritables Objicio, visant à interroger les conditions de mutation d'un espace 2D en un espace 3D...



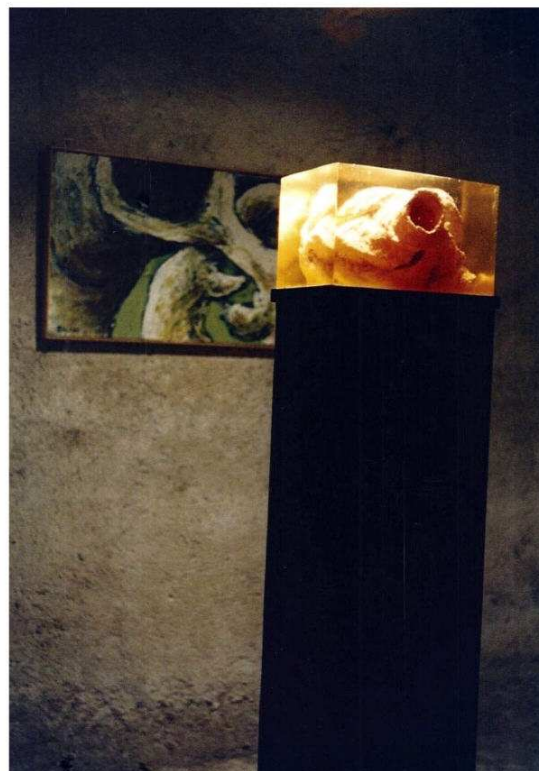
Volumes polychromes. Résine Polyester, peinture et polyuréthane.  
Dimensions variables: hauteur de 70 à 324 cm  
1993-2000



## LES ARCHETYPES et VIS-A-VIS. 1998-2005



Résine polyester, fragments de tableaux, peinture, plâtre. Dim. variables.



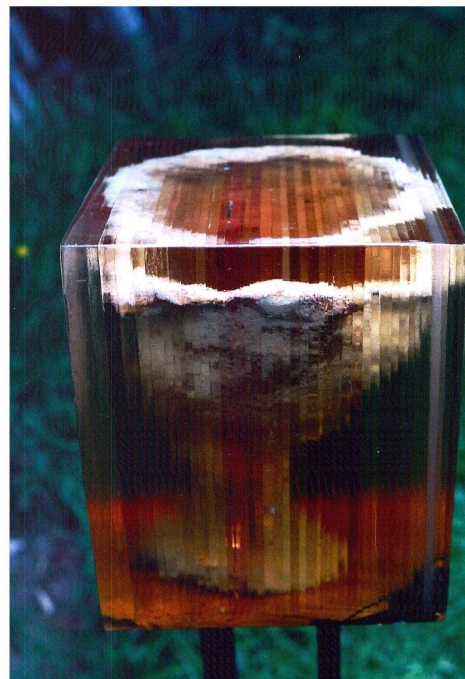
résine Polyester, terre, plâtre, tableaux à l'huile, lumière électrique, bois. dim. variables.

**Des artefacts hybrides, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Ces "Objicio" sont issus directement de questionnements de peintre et implique la prise en compte de l'entour.**



# LES GISANTS

Quand les modalités d'existence du "Sas"  
s'amalgament à celles de "l'Objicio"...



Terre, peinture, résine cyanolite, fer. Dimensions variable: 75 à 165 cm de haut. 1994-2002

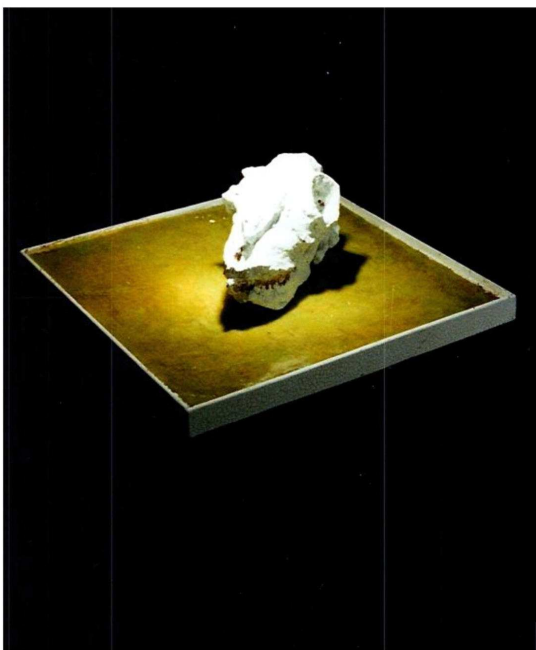


## LES TABLES DU QUESTIONNEMENT.

**Installation: peintures- volumes-objets.1998**



dispositif. terre, plâtre, polystyrène,  
résine, bois, toile peinte, peinture.  
Dimensions de l'ensemble: 12x6x4 m.



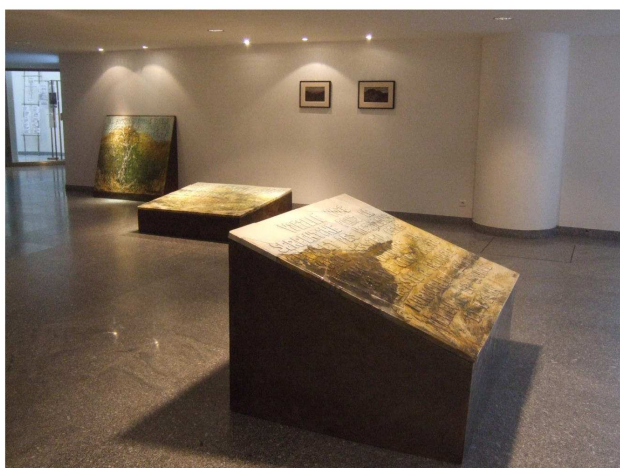
Il faut toujours se demander ce qui est en jeu dans l'oeuvre: l'image, l'objet ou le l'entour?





## LES CONVERGENCES.

Quand l'écriture se mêle  
à l'image peinte, dans un  
écrin de résine transparente...



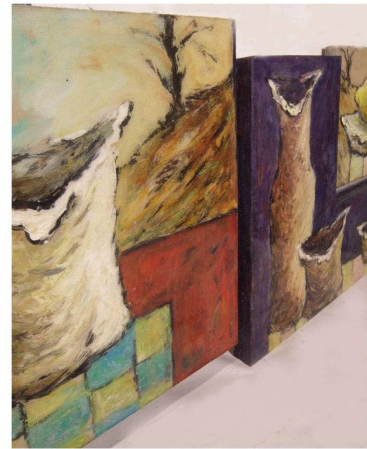
Huile et résine sur bois. divers formats. 2007-2009



## Dessin de cynolithe N°1 (seconde époque)



Huile et résine sur lit de plâtre, Plexiglass.  
55 x 120 cm. 2009



détail

## Objets de notre temps N°1 et 2



Les Bombes. Plâtre, résine, huile.  
185 x 170 cm. 2009



La croix. Plâtre, résine, huile.  
121 x 181 cm. 2009

Si ces oeuvres empruntent leur apparence au "tableau", elles sont le fruit d'un véritable travail de sculpteur, nécessitant des matériaux tels le plâtre et la résine colorée, des opérations de moulage, de coffrage, de coulage et de tronçonnage spécifiques au métier de sculpteur. Ces objets picturaux réels mettent du jeu dans le regard du spectateur en induisant des rapports ambigus entre Format/figures et les positionnements des plans frontaux dans le champ en profondeur.



## LES BREVES N°10 et 11



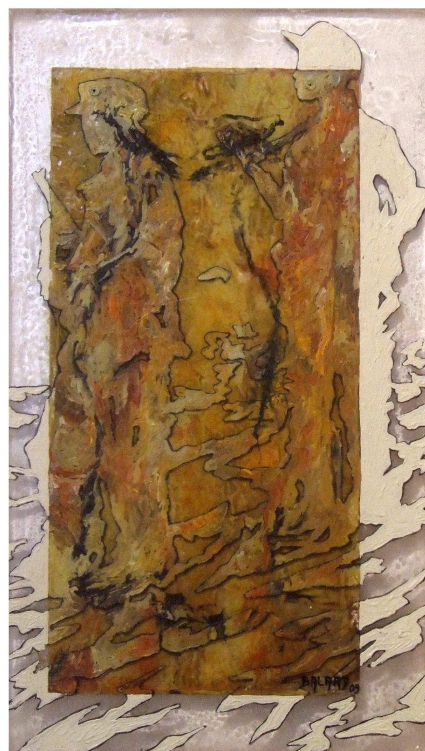
Huile, résine acrylate, bois.  
120x75 x 5 cm. 2009



## MACULA N°2



Huile, résine, bois.  
25 x 40 x 4 cm  
2008

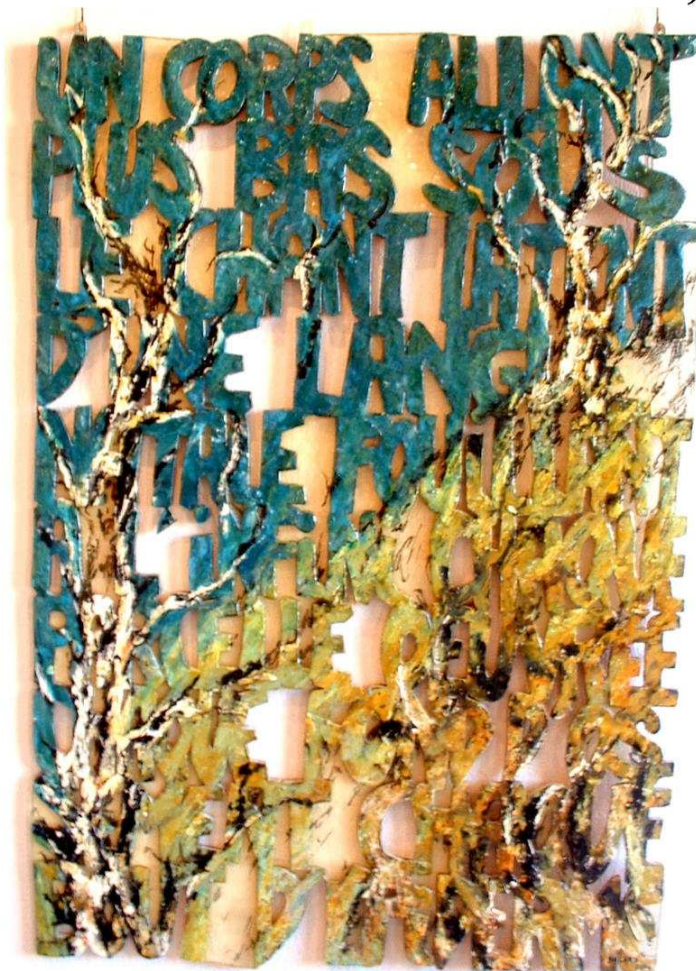


## MIXED LOOK N°11 et 14

Huile résine et bois.  
Dimensions variables.  
2009



## LES MOTS N°2, 4 et 6



Bois, toile, peinture, résine. tailles variables.  
2004-2009

Il s'agit de  
tableaux-écritures  
opérant selon les  
modalités du Graphein.



détail





## Ténébreuse N°1: crânes, feuillages, maison et verre à pied



Huile et résine sur bois, polyuréthane  
430 x 250 cm  
2009



Détail  
Réceptacle mural: 256 x 141 cm

**Cette oeuvre met en exergue simultanément les modalités  
d'existence du Sas, du Phénoménom, du Sigmun et de l'Objicio...**



## Les joies critiques.

Huile sur bois, résine. polyuréthane, pigment. 45x45x5 cm. 2008-09



## RUMEURS N°3



Ce type d'objet pictural réel allie la fonctionnalité du Sas et celle du Graphein. Il amalgame l'écriture à l'image, induit un trouble de la perception: on ne peut voir l'image et lire le texte en même temps...

Il y a des phénomènes d'apparition/disparition qui se manifestent, rappelant quelque peu le Phénomène Bonnardien

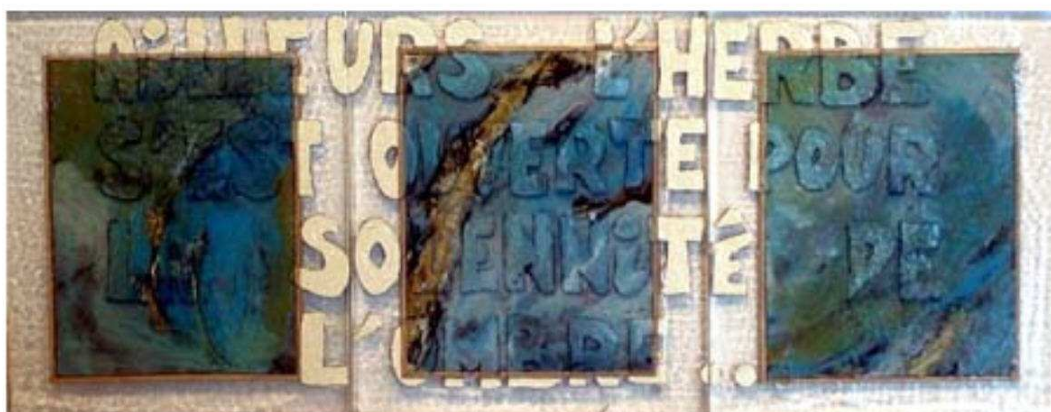
Huile et résine, bois. 65X48x5 cm  
2008-2009



# CE QUE JE CROIS et PAROLES. 2005-2010



Paroles N°1: Huile et résine sur bois  
240x180 cm. 2005

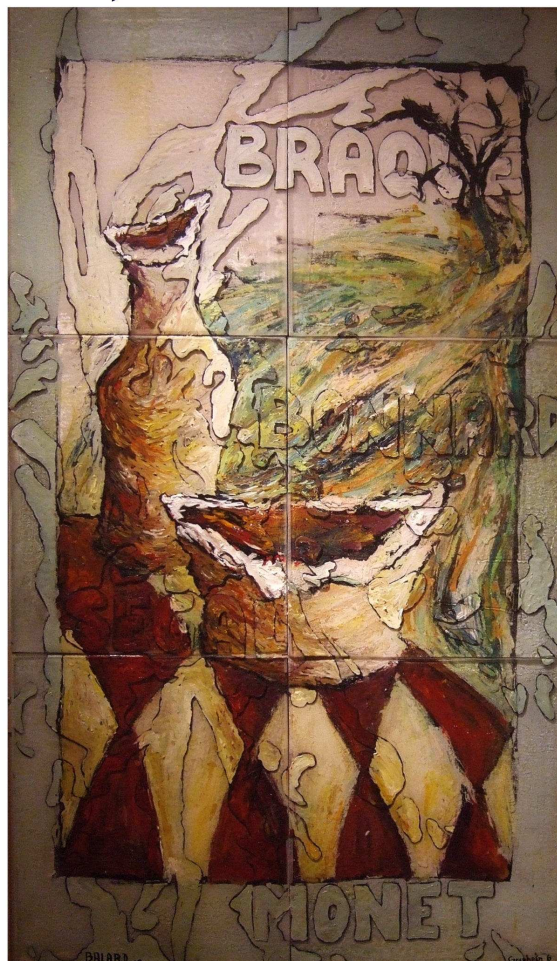


Ce que je crois N°6. Huile sur bois, résine,  
polyuréthane, pigment. 87x33 cm. 2009

Quelques autres formes de "Grapheins" dans lesquels il est aisé de repérer les modalités d'existence du "Sas" ou du "Phénoménom"...



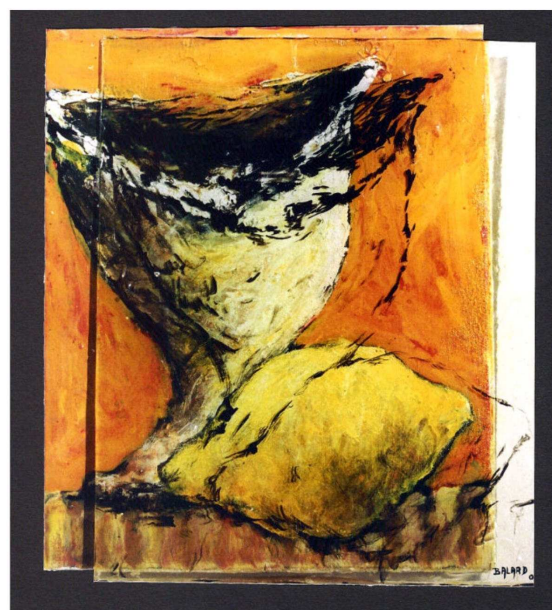
## GRAPHEIN N°2, 4 et 6



Huile et résine sur bois 122 x 70 x 5 cm. 2008-2009



## D'autres objets picturaux réels...



## **BIBLIOGRAPHIE**



Cette bibliographie se présente en cinq parties :

- Les ouvrages généraux, dictionnaires et encyclopédies
- Les sources bibliographiques : Giorgio Morandi
- Les sources bibliographiques : Pierre Bonnard
- Les sources bibliographiques : George Segal
- Les sources bibliographiques : Georges Braque, Pablo Picasso et autres artistes.

Chacune des quatre dernières parties est constituée par un ensemble de documents bibliographiques classés comme suit :

- Les catalogues raisonnés.
- Les publications monographiques.
- Les catalogues d'exposition et ouvrages spécifiques
- Les articles de revue et autres.

## **I- LES OUVRAGES GENERAUX, DICTIONNAIRES et ENCYCLOPEDIES, LIVRES THEORIQUES ET AUTRES...**

**Alberti Leone Battista**, *Sur la peinture et la sculpture*, Londres, Ed. Cecil Grayson, 1972.

**Arasse Daniel**, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France Culture, 2004.

**Binet Jacques-Louis et Roger Jacques**, *Un autre Buffon*, Paris, Hermann, 1977.

**Bourdieu P.**, *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

**Bourdieu P.**, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Minuit 1969.

**Bouleau Ch.**, *Charpentes. La géométrie secrète des peintres*, Paris, Seuil, 1973.

**Bouleau Ch.**, *Synthèses : une chronique pour notre temps*, Paris, Fréal, 1974.

**Chalumeau Jean Luc**, *Lectures de l'Art*, Paris, Chêne, 1981.

**Chevreul Michel Eugène**, « *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture* ». Editions Pitois-Levrault [1839]. Pour une lecture complète de l'ouvrage original : <http://books.google.fr/books?id=Chevreul+loi+contraste+simultané>

**Clair J.**, *La responsabilité de l'artiste. Les avant-gardes entre raison et terreur*, Paris, Gallimard, 1997.

**Clair J.**, *Courte Histoire de l'Art Moderne. Un entretien*, s.l. [Caen/Paris], L'Echoppe, 2004.

**Clair J.**, *Autoportrait au visage absent, écrits sur l'Art, 1981-2007*, Paris, Gallimard, 2008.

**Clay Jean**, *De l'Impressionnisme à l'Art Moderne*, Paris, Hachette Réalité, 1975.

**Celan Germano et Hulten Pontus** (sous la direction), *Art italien 1900-1945*, Milan, Ed. fabbri S.P.A., 1989 ; Paris, Ed. liana Levi, 1989.

**Damisch Hubert**, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972.

**Deleuze G.**, *Logique du sens*, Paris, Ed. de Minuit, Coll. « Critiques », 1969.

**Deleuze G.**, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, s.l., éd. de La Différence, 1981.

**De Piles Roger**, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1989.

**Didi-Huberman Georges**, *La peinture incarnée suivi de Le chef-d'œuvre inconnu, par Honoré de Balzac*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

**Didi-Huberman Georges**, *Devant l'image*, Paris, Ed. de Minuit, 1990.

**Didi-Huberman Georges**, *L'empreinte*, Paris, Ed. du Centre Georges Pompidou, 1997.

**Dufrenne Mikel**, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 2 vol., 1953.

**Eco Umberto**, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points, 1962.

**Faure E.**, *Œuvres complètes*, Paris, Pauvert, 3 vol., 1964.

**Francastel P.**, *Histoire de la peinture française* [1955], Paris, Denoël, 1990.

**Furetière**, *Dictionnaire universel*, Paris, éd. Furetière, 1690.

**Genette Gérard**, *Esthétique et Poétique*, paris, Seuil, 1992.

**Genette Gérard**, *L'œuvre de l'Art, immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994.

**Genette Gérard**, *L'œuvre d'art, la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

**Gibson James J.**, *La conception écologique de la perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

**Gilot Fr. et Lake C.**, *Vivre avec Picasso* [1965], Paris, le Livre de poche, s.d.

**Goethe (von) Johan Wolfgang**, *Traité des couleurs* [1810], Paris, Ed. Triades, 1993.

**Gombrich Ernst H.**, « Voir la nature, voir les peintures », *Art de voir, art de décrire II*, Cahier du Musée d'Art Moderne, Vol. 24, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p 21 à 42.

**Goodman Nelson**, *Langages de l'Art*, Paris, éd. Chambon/ Hachette-Littératures, 1990.

**Greenberg C.**, *Art et Culture, essais critiques*, trad. Française, Paris, Macula, 1988.

**Gregory Richard L.**, *L'œil et le cerveau, la psychologie de la vision*, Londres, De Boeck Université, 2000.

**Groupe U**, *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*, Paris, Ed. Seuil, 1992.

**Hale J. R.** (sous la direction), *Dictionnaire de la Renaissance italienne*, Londres/ Paris, Thames & Hudson, 1981, 1997.

**Helmholtz (von) H.**, *L'Optique et la peinture* [1873], trad. Française, Paris, Ensba, 1994.

**Helmholtz (von) H.**, *Optique Physiologique*, Trad. Javal et Klein, Paris, Ed. Victor Masson et Fils [1867] ; 2 vol, Paris, Ed. Jacques Galbay, 1989, 2000.

**Krauss R.** *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Française, Paris, Macula, 1993.

**Labrusse R.**, *Matisse. La condition de l'image*, Paris, Gallimard, 1999.

**Landowski Eric**, *Présence de l'autre*, Paris, PUF, 1997.

**Lhote A.**, « *Les invariants plastiques* », Paris, Hermann, 1967.

**Liotard Jean François**, *La phénoménologie*, Paris, PUF, 1999.

**Lucie-Smith Edward**, *Les arts au XX<sup>e</sup> siècle*, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft, 1999.

**Maldiney Henri**, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

**Marin Louis**, « *Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures* », *Art de voir, art de décrire II*, Cahier du Musée d'Art Moderne, Vol. 24, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, p. 63 à 79.

**Merleau-Ponty Maurice**, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

**Merleau-Ponty Maurice**, *Phénoménologie de la perception*, [1945], Paris, Gallimard, Coll. « Tell », 1990.

**Mèrédiu Florence**, *Histoire matérielle et immatérielle de l'Art moderne*, Paris, Bordas Culture, 1994 ; Paris, Larousse, 2004.

**Mouloud Noël**, *La peinture et l'espace*, Paris, PUF, 1964.

**Mourey Jean Pierre**, *Le vif de la sensation*, Saint-Etienne, CIEREC / Travaux LXXX, Université Jean Monnet, 1993.



**Nancy Jean Luc**, *Au fond des images*, Ed. Galilée, 2003.

**Passeron René**, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Ed. Vrin, 3<sup>ème</sup> édition, 1986.

**Rewald J.**, *Histoire de l'Impressionnisme*, trad. Française, paris, Albin Michel, 1986.

**Shaeffer Jean Marie**, *Les célibataires de l'art, pour une esthétique sans mythes*, NRF Gallimard, 1996.

**Schapiro M.**, *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York, George Braziller, 1997.

**Schifres Josiane**, *Lexique de philosophie*, Paris, Hatier, coll. « Profil formation », 1980.

**Schneider Norbert**, *Les natures mortes, Réalité et symbolique des choses*, Cologne, Taschen, 1990.

**Souriau Etienne**, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, PUF, 1929.

**Souriau Etienne**, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 1943.

**Souriau Etienne**, *Correspondance des Arts*, Paris, PUF, 1947.

**Souriau Etienne**, *La correspondance des Arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969.

**Streker Marc**, *Du dessein au dessin*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.

**Winunberger Jean Jacques**, *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997.

**Zuppiroli et Bussac**, *Traité des couleurs*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2001.

## **2- SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES : GIORGIO MORANDI**

### **Catalogues raisonnés :**

**Pasquali Marilena**, *Morandi. Aquarelles. Catalogue général*, Ed. Electa, Milan, 1991.

**Pasquali Marilena, Tavoni Efrem**, *Morandi. Dessin. Catalogue général*, Ed. Electa, Milan, 1994.

**Pasquali Marilena**, *Morandi. Œuvres cataloguées entre 1985 et 2000*, Musée Morandi, Bologne, 2000.

**Selleri Lorenza**, *Museo Morandi. Catalogue général*, Milano, Silvana, III éd. revisitée et amplifiée (avec textes critiques de Marilena Pasquali et Lorenza Selleri), 2004.

**Vitali Lamberto**, *Giorgio Morandi. Œuvre gravée*, éd. Einaudi, Turin, II éd. Amplifiée et corrigée, 1964; III éd. Amplifiée et corrigée, 1978; IV éd. amplifiée et corrigée, 1989.

**Vitali Lamberto**, *Morandi. Catalogue général*, 2 vol., Turin, Ed. Electa, 1977, II éd. amplifiée, 1983.

### **Publications monographiques :**

**Arcangeli F.**, *12 œuvres de Giorgio Morandi*, Milan, Il Milione, 1950.

**Arcangeli F.**, *Giorgio Morandi peintre*, Milan, 2<sup>e</sup> éd. Il Milione, 1968.

**Arcangeli F.**, *Giorgio Morandi* [1964], 2<sup>ème</sup> édition, Turin, Einaudi, 1981.

**Argan G.C.**, Basile F., *Morandi- dessin*, vol II (sous la direction d'Efren Tavoni), Sasso Marconi, La Casa del Arte, 1984.

**Bandera, M. C.**, *Morandi par Morandi. Correspondance avec la Biennale 1947-1962*, Milano, Charta, 2001.

**Bardi P. Maria**, *16 peintures de Giorgio Morandi*, Milan, éd. Del Milione, 1957.

**Beccaria A.**, *Giorgio Morandi* Milano, Hoepli, 1939.

**Brandi C.**, *Morandi*, Florence, 1952.

**Brandi C.**, *Ritratto di Morandi*, Milan, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960.

**Brandi C.**, *Camino di Morandi* [1942], *Morandi le long du chemin*, Milan, Rizzoli, 1970.

**Brandi C.**, *Morandi* [1942], Le Monnier, Florence, II° ed. Revue et amplifiée, Florence 1952, *In écrits sur l'art contemporain*, Turin, 1976.

**Brandi C.**, *Morandi*, Rome, editori Riuniti, 1990.

**Crispoliti E.**, *L'objet Morandi*, Florence, Cadmo, 1998.

**D'Amico F.**, *Giorgio Morandi*, Milano, Cinq continents, 2004.

**Eco U.**, **Mattioli G.**, **Pasquali M.**, *Morandi. Les aquarelles*, éd. Electa, 1990.

**Folon J. M.**, *Fleurs de Giorgi Morandi*, Paris, éd. Herscher, 1980.

**Folon J. M.**, *Lumière de Morandi, la donation Folon au Musée Morandi*, Bologne, Grafiche Alma, avec une préface de Marilena Pasquali, 1999.

**Ishaghpour Y.**, *Morandi, lumière et mémoire*, Tours, Farrago-Léo Scheer, 2001.

**Goldin M.**, *Morandi*, Conegliano, Ligne d'ombre, 2002.

**Haftmann W.**, « *L'atelier de Giorgio Morandi 1890-1990* », Bologne, Musée Morandi, 1990

**Jaccottet P.**, *Le bol du pèlerin*, Genève, La Dogana, 2001, 2006.

**Mandelli P.**, *Via delle Belle Arti*, Bologna. Minerva, 2002.

**Magnani L.**, *Mon Morandi (Il Moi Morandi)*, Turin, Einaudi, 1982.

**Morat Franz A.** *Giorgio Morandi*, Monaco, Prestel, 1999.

**Miracco R.**, *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Milan, Gabriele Mazzotta, 2005.

**Parronchi A.**, *72 lettres de Giorgio Morandi*, Florence, Polistampa, 2000.

**Pasquali M.**, *Giorgio Morandi : l'image de l'absence*, Milan, Charta ; Bologne, Musée Morandi, 1994.

**Raimondi G.**, *Un an avec Giorgio Morandi*, Milan, Mandadori, 1970.

**Roditi E.**, *Dialogues on Art*, Londres, Secker & Warbuc ; *Propos sur l'art*, Paris, José Corti, 1987.

**Seibel Castor**, *Giorgio Morandi dans la collection Lohmann-Hofmann* Münster, Hachmeister, 1998.

**Solmi F.**, *Morandi : histoire et légende*, Bologne, éd. Grafis, 1978.

**Solmi F.**, *Morandi*, Milan, Mazzotta, 1987.

**Tassi R.**, *Figures dans le paysage. Écrits de critique d'art publiés sur la « République »* 1977, Parma, Guanda, 1996, 2 vol. 1999.

**Vitali L.**, *Giorgio Morandi pittore*, Milan, Il Milione, 1964.

**Vitali L.**, *Morandi*, Einaudi, 1957.

**Wilkin K.**, *Giorgio Morandi. Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Hazan ; Barcelone, éd. Poligrafia, 2007.

**Zurlini V.**, *Le temps de Morandi*, Reggio Emilia, Prandi, 1975.

### **Catalogues d'exposition :**

-*Morandi*, catalogue de l'exposition à la Galerie Villand & Galanis , Paris, 1968.

-*Giorgio Morandi*, catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art Moderne, Fev/Avril 1971.

-Giorgio Morandi, catalogue d'exposition, Lyon, Musée des Beaux-arts, 1978, n.p.

-*Quaderni Morandiani N°1*, Rencontres internationales de recherches sur Morandi, « *Morandi et son temps* », Catalogue d'exposition Milan, éd. Mazzotta, 1985.

-*Giorgio Morandi 1890-1964*, Catalogue d'exposition, Musée Cantini, Marseille, Direction des Musées de Marseille, 1985.

-*Giorgio Morandi*, Catalogue d'exposition, (textes de Bertelli Carlo, Esteban Claude, Brandi Cesare, Pasquali Marilena), Marseille, Musée Cantini, 1986.

-*Morandi*, catalogue de l'exposition à l'Hôtel de Ville de Paris, Paris, Mazzotta, 1987.

-*Giorgio Morandi*, Catalogue exposition Musée Maillol/Fondation Dina Vierny, Paris, Réunion des musées Nationaux. Union Latine, 1996.

-*Giorgio Morandi*, Turin, GAM, avec autres textes de Castagnoli, D'Amico, Del Puppo, Ficacci, Rossi, Pasquali), 2000.



-*Giorgio Morandi, Dessins, gravures et aquarelles*, Catalogue d'exposition, Winterthur, Kunstmuseum, 2000.

- *Giorgio Morandi, marino Marini, Alberto Burri, Zoran Music : quatre temps, quatre aspects de l'art italien au XX<sup>e</sup> siècle*, Catalogue d'exposition, texte de Luciano Caprile, Conseil Général des Bouches du Rhône, Aix en Provence, Actes Sud, 2000.

-*Giorgio Morandi. Fleurs*, (sous la direction de Pasquali Marilena, Sella Lorenza), Nuoro, MAN, Milano, Skira, 2001.

-*A l'écoute du visible. Morandi/Hollan*, (textes d'Yves Bonnefoy, Blatter Bernard, Dominique Radrizzani, Pierre Wat, Alexandre Hollan, Felix Studinka), Verve, Musée Jenisch, Arts et Lettres, 2001.

-*La Fondazione Magnani Rocca*. Catalogue général, Florence, 2001.

-*Fiori d'autore*, Cat. d'exp. (2001-2002), Palerme, Palazzo Zino Palerme, Ada, 2001.

-*Morandi. Saison de lumière, 1923-1961*, Pietrasanta, Cloître de Sant-Agostino, 2001.

-*Giorgio Morandi. peintre 1922-1964*, Palerme, Palazzo Sclafani, éd. Ada, 2002.

-*Morandi, dans l'écart du réel*, Londres, Tate Gallery ; Paris, Musée d'Art Moderne, Ed. Paris-Musées, 2002.

-*Collection historique du Musée d'Art moderne italien. De Boccioni à Morandi*, Genève, Palazzo Ducale (2002-2003), Milan, éd. Mazzotta, 2002.

-*Morandi*, Lugano, Museo d'Art Moderne, cat. d'exposition, Milano, Skira. 2002.

-*Giorgio Morandi (1890-1964)*, Cherasco, Palazzo Salmatoris, 2002.

-*Giorgio Morandi et l'art contemporain aux Musées Vaticans. Aquisitions de 1980 à 2003*. Cité du Vatican, Musée du Vatican –Salle polyvalente, (cat. Roma, De Luca). 2003.

-*Giorgio Morandi nelle raccolte romane*, cat. d'exposition, Rome, Studio Campaiola, 2003.

-*Metafisica*, Catalogue d'exposition, Roma, Ecuries de Quirinale , Milano, Electa, 2003.

-*La collection Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Catalogue d'exposition, Milano, Skira, 2003.

-*Giorgio Morandi. la nature morte 1914-1964*, Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2004.

## **Ouvrages spécifiques :**

**Berti Arnoaldi Francesco**, *Pour l'histoire du Musée Morandi*, Bologne, Les amis du Musée Morandi, 2001.

**Bergonzini Luciano**, *Morandi in carcere: maggio 1943*, Bologna, Amici del Museo Morandi, 1998.

**Bonnefoy Yves**, *Remarques sur le regard. Picasso, Giacometti, Morandi* Paris, Calmann-Lévy. 2002.

**Boccioni Umberto**, *Dynamisme plastique, peinture et sculpture futuriste*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

**Bonnefoy Yves**, *Remarques sur le regard, auteurs sur l'art du Novecento*, Florence, Le Lettere, 2001.

**Bonnefoy Yves**, *Le nuage rouge, dessin, couleur, lumière*, Paris, Mercure de France, Coll. Folio-Essais, 1999.

**Brandi Cesare**, *Giorgio Morandi*, Galerie d'Art Moderne, Rome, 1973.

**Contini Gianfranco**, *Da Cimabue a Morandi*, Milan, Mandadori, 1973.

**Cordaro Michele**, *Morandi. L'œuvre graphique. Correspondance et variation*, Rome, (textes de Janet Abramowicz, Arnaldo Ciarrocchi, Fabrizio D'Amico, Federica Di Castro, Silvia Evangelisti, Luigi Ficacci, Fabio Fiorani, Antonella Renzitti, Giuseppe Trassari Filippetto, Antonio Zappalà), Ed. Electa, Milano, 1990.

**De Salvo Donna, Matthew Gale** (sous la direction de) *Giorgio Morandi*, Londres, Tate Modern gallery, 2001.

**Esteban Claude**, *Veilleurs aux confins : Fernandez, Morandi, Sima, Szenes, Tal-coat, Ubac, Viera da Silva*, Paris, Fata Morgana, 1978

**Ferrari Claudia Gian, Michael Semff**, *Morandi*, Lisbonne, Fondation Arpad Szenes-Viera da Silva, 2002.

**Longhi Ricardo**, *Morandi*, XXXIII<sup>e</sup> exposition Biennale Internationale d'Art, Venise, 1966.

**Miracco Renato, Gabriella Belli**, *Il respiro dell'anima: Morandi e la natura morta in Italia. 1914-1962*, Bruges, Groningen Museum, 2003.

**Miracco Renato**, « *La seconde vie de la nature morte* », *Giorgio Morandi et la nature morte en Italie*, Luxembourg, Mazotta, 2005.

**Mattioli Rossi** (sous la direction de), *Le dernier Morandi : nature morte 1950-1964*, Vérone, Galerie dello scudo ; Venise, Peggy Guggenheim collection, Milan 1997.

**Pagé Suzanne, Munck Jacqueline** (sous la direction de), *Morandi. Dans l'écart du réel* Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2001-2002), (avec d'autres textes de Lars Nittve, Donna de Salvo, Matthew Gale). 2001.

**Riccomini Eugenio**, *L'arte a Bologna*, Bologne, éd. Demain, 2003.

**Rosenberg Pierre, Temperini Renaud**, *Chardin*, Paris, Flammarion, 1999.

**Teyssèdre B.**, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, bibliothèque des Arts, 1957.

### **Articles de revue et autres :**

**Bonet, Juan Manuel**, « *Morandi le solitaire* », Madrid, in *Descubrir el Arte*, n°4. 1999.

**Bonnefoy Yves**, « *Giacometti et Morandi* », Bologne, Musée Morandi (1999) in Marilena Pasquali (sous la direction de), *Alberto Giacometti. Dessin, sculpture et gravure*, cat. d'exposition. Milan, éd. Mazzotta, 1999.

**Giudici Loretta**, « *lettere* », Milan, Ascondita, 2004

**Lemaire Gérard-Georges**, « *Giorgio Morandi* », *L'estampille- L'objet d'art*, hors série n°23, janvier 2006, pp 58-69.

**Moldanota Guitemie**, « *Morandi et la nature morte en série* », Paris, L'œil, n° 530, octobre 2001

**Roche-Pézarid Fanette**, « *Les apprêts de Morandi ou l'expérience poussée à bout* » Paris, Revue de l'Art, février 2004. p144-156.

**Pasquali Marilena**, « *De Chirico e Morandi: la diversità del protagonismo* », in *Italiano*, mars 1932, année VII, n°10.

**Tillim, Sidney**, « *Morandi* Palermo, Palazzo Ziino (2002-2003) in cat mostra Giorgio de Chirico. Miti, enigmi, inquietudini, a cura di Maurizio Calvesi (cat. Palermo, éd. Ada) 2002.

**Pasquali Marilena**, « *Toujours le même et toujours différent* » Rome, août, in *Ars*, n. 8, 1999.

**Soffici A.**, « *Morandi : mémoire et notes critiques* », Art forum, septembre 1967, p.42-46.



### **3- SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES PIERRE BONNARD**

#### **Catalogues raisonnés :**

**Dauberville J. et H.**, *Bonnard, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, vol I à IV, Paris, révisé et augmenté, Bernheim-Jeune, 1992.

**Bouvet Fr.**, *Bonnard, l'œuvre gravé*, Paris, Flammarion, 1981.

**Heilbrun Fr. et Néagu Ph.**, *Bonnard photographe*, Paris, Sers/réunion des musées nationaux, 1987.

**Roger-Marx C.**, *Pierre Bonnard lithographe*, Monaco, André Sauret, 1952.

**Terrasse A.**, *Bonnard illustrateur, catalogue raisonné*, Paris, Adam Biro, 1988.

#### **Publications monographiques :**

**Amoureux G.**, *Les carnets de dessins/L'Univers de Bonnard*, Paris, Henri Scrépel, 1985.

**Besson G.**, *Bonnard* [1934], Paris, Braun, coll. « Couleurs des Maîtres », 1947.

**Beer F.-J., Gillet L., Cogniat R.**, *Pierre Bonnard*, Marseille, Editions françaises de l'Art, 1947.

**Bouret J.**, *Bonnard*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1967.

**Clair J.**, *Bonnard*, Paris, Henri Scrépel, 1985.

**Clair J.**, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006

**Cogeval G.**, *Bonnard*, Paris, Hazan, 1993.

**Cogniat C.**, *Bonnard*, [1968], Paris, Flammarion, 1977.

**Courthion P.**, *Bonnard, peintre du Merveilleux*, Lausanne, Marguerat, 1945.

**Fermigier A.**, *Pierre Bonnard*, Paris, Cercle d'art, New York, Harry N. Abrams, 1969.

- Fermigier A.**, *Bonnard*, s.l., Ars Mundi, 1987.
- Hyman Th.**, *Bonnard*, trad. fr., Paris, Thames & Hudson, 2000.
- Laprade J.**, *Bonnard*, Lyon, Braun, coll. « couleurs des Maîtres », 1944.
- Labrusse R.**, *Bonnard, quand il dessine suivi de Bonnard-Mallarmé*, Tusson, L'Echoppe, 2006.
- Levêque A.**, *Bonnard, la main légère*, Paris, Ed. Deyrolle, 1994.
- Lhote A.**, *Bonnard, Seize peintures 1939-1943*, Paris, Chêne, 1944.
- Malinaud Sandrine**, *Bonnard, peintre de l'intime*, Garches, Ed. A propos, 2005.
- Natanson Th.**, *Le Bonnard que je propose*, Genève, Pierre Caillier, 1951.
- Rewald J.**, *Pierre Bonnard*, New York, MoMA, 1948.
- Roque G.**, *La stratégie de Bonnard: couleur, lumière, regard*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2006.
- Roger-Marx C.**, *Pierre Bonnard*, Paris, La Nouvelle Revue française, coll. « Les peintres français nouveaux », n°19, 1924.
- Roger-Marx C.**, *Bonnard*, Paris, Hazan, coll. « Bibliothèque Aldine des Arts », n°18, 1950.
- Rumpel He.**, *Bonnard*, Berne, Alfred Sherz Verlag, 1952.
- Terrasse A.**, *Bonnard*, Genève, 1964.
- Terrasse A.**, *Bonnard*, Paris, Gallimard, [1967], 1988.
- Terrasse A.**, *La couleur agit*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 1999.
- Terrasse C.**, *Bonnard*, Paris, Floury, 1927.
- Terrasse M.**, *Bonnard et Le Cannet*, Paris, Herscher, 1987.
- Terrasse M.**, *Du dessin au tableau*, préface de Leymarie, avec 14 photographies d'Henri Cartier-Bresson, Paris, Imprimerie Nationale, 1996.
- Vaillant A.**, *Bonnard ou le bonheur de voir*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1965.
- Watkins N.**, *Bonnard*, Londres, Phaidon Press Limited, 1994.
- Watkins N.**, *Bonnard, colour and and light*, Londres, Tate Gallery publishing, 1998.
- Werth, Natanson, Gishia et Diehl**, *Pierre Bonnard*, Paris, Les Publications techniques et Artistiques, 1945.

**Whitfield S., Elderfield J., *Bonnard*, Tournai, La renaissance du livre, 1998.**

### **Catalogues d'exposition :**

-*Bonnard*, préface de Charles Terrasse, Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries, oct-nov. 1947.

-*Pierre Bonnard*, Catalogue d'exposition, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1947.

-*A Retrospectives exhibition : Pierre Bonnard*, Catalogue d'exposition, texte de Rewald J., Museum of Modern Art (MoMA), New York, 1948.

-*Bonnard-Vuillard*, catalogue d'exposition, Edimbourg, Royal Scottish Academy, 1948.

-*Hommage à Bonnard*, préface de J. et H. Dauberville, Paris, Galerie Bernheim-jeune, mai-juil. 1956.

-*Bonnard*, Catalogue d'exposition, texte de Sutton D., Londres, Faber & Faber, The Faber Gallery, 1957.

-*Collection George et Adèle Besson*, Paris, Musée du Louvre, déc. 1964- fév. 1965, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1964.

-*Bonnard and his environment*, Los Angeles, The County Museum of Art, mars-mai 1965.

-*Pierre Bonnard: Centenaire de sa naissance*, Préface Terrasse A., Paris, Musée de l'Orangerie des Tuileries, 1967, Paris Réunion des Musées Nationaux, 1967.

-*Bonnard, dessins*, texte de Pierre Schneider, Paris, Galerie Claude Bernard, 1972.

-*Bonnard dans sa lumière*, Textes de Marcel Arland et Jean Leymarie, Saint-Paul-de-Vence, Fondation Maeght, 1975.

-*Bonnard*, Catalogue de la rétrospective, Paris, Centre Pompidou, 1984.

-*Hommage à Bonnard*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1986.

-*The Nabis and the Parisian avant-garde*. Texte de P. Eckert-Boyer et E. Prelinger, New Brunswick, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, déc. 1988- fév. 1989.

-*Pierre Bonnard, The graphic art*, New York, The Metropolitan Museum of Art, déc. 1989-fév.1990.

-*Pierre Bonnard et son monde enchanté, Donation Famille Bugnion*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 1991.

- Nabis 1888-1900*, Catalogue d'exposition, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 1993.
- Bonnard*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1998.
- Monet dans le XX<sup>e</sup> siècle*, Londres, Royal Academy of Arts/ Yale University Press, 1999.
- *Pierre Bonnard*, Catalogue d'exposition, Paris, Fond. Dina Vierny/Musée Maillol, 2000.
- Pierre Bonnard sous la lumière du Cannet*, Texte d'André Desrosier, le Cannet, espace Bonnard, avril 2001.
- Bonnard, l'œuvre d'art : un arrêt du temps*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée National d'Art moderne de la ville de Paris, 2006.
- Dessins de Pierre Bonnard, une collection privée*, Marseille, Musée Cantini, Paris, Hazan, 2007.
- Pierre Bonnard: The Late Interior*, New York, MoMA, janv.-avril 2009.
- Bonnard: guetteur sensible du quotidien*, Textes de Genty, Goldberg, Munck et Vallès-Bled, Musée de Lodève, juin- nov. 2009, Paris, Somogy Editions d'art, 2009.

### **Ouvrages spécifiques :**

- Besson G.**, *Ecrits, entretien et lettres sur l'Art*, Paris, L'Amateur, 2002.
- Besson G.**, *Auguste Renoir 1841-1919*, Paris, Ed. Braun et Cie, 1952
- Berger J.**, *L'oiseau blanc*, Seyssel, Champ Vallon, Coll. « Essais », 2000.
- Cros P.**, *Fondation Bemberg/peintures modernes. Des impressionnistes à Bonnard*, Paris, Somogy Editions d'art, Toulouse, Fondation Bemberg, 1997.
- Denis M.**, *Théories 1890-1910*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Rouart et Watelin, 1920.
- Diehl G.**, *Les problèmes de la peinture*, s.l., Confluences, 1945.
- Enaudeau C.**, « *Vu de dos* », *A travers le miroir, de Bonnard à Buren*, Rouen, Musée des Beaux-arts, Paris, Ed. Réunion des musées nationaux, 2000.
- Mann S.**, *Bonnard, dessins*, Londres, John Murray, J.P. L. Fine Arts, 1991.
- Matisse H.** *Ecrits et propos sur l'art* (éd. Fourcade), Paris, Hermann, 1992.



**Page Suzanne** (sous la direction), *Alberto Giacometti, sculptures, peintures, dessins*, Paris, Paris-Musées, 1991, (entre autres, textes de Bonnefoy, Schneider, Clair, Didi-Huberman, Prat, Viatte...)

**Raimondi Luciano** (sous la direction), *Bonnard e i Nabis*, Milan, Ed. Fabbri S.p.a., 1970 ; *Bonnard et les Nabis*, Paris, Ed. Celiv, 1990.

**Raynal M.** *Histoire de la peinture moderne de Baudelaire à Bonnard. Naissance d'une vision nouvelle*, Genève, Skira, 1949.

**Renoir P.-A.**, *Ecrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2002.

**Roque G.**, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Chambon, 1997.

**Rydbeck I.**, *Chez Bonnard à Deauville*, Caen/Paris, L'Echoppe, 1992, n.p. ; « Hos Bonnard i Deauville », *Konstrevy* (Stockholm), vol 13, n°4, 1937.

**Serusier P.**, *ABC de la peinture. Correspondance* inédite[1921], Paris, Librairie Floury, 1950.

**Signac P.** *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [1899], éd. Cachin, Paris, Hermann, 1964.

**Sylvester D.**, « *Au sujet de la critique moderne, 1948-1966* », Londres, Chatto & Windus, à l'occasion de la rétrospective à la Royal academy. 1966.

**Vernon P.**, Genty G., *Bonnard, inédits*, paris, Cercle d'art, 2003.

**Vollard A.**, *Souvenir d'un marchand de tableaux*, paris, Albin Michel, 1937.

**Tériade A.**, *P. Bonnard, Correspondances*, recueil de lettres illustrées de dessins, paris, éd. De la revue Verve, 1944.

*-Bonnard/Vuillard, Correspondance*, (éd. Terrasse), Paris, Gallimard « Art et Artistes », 2001.

*-Bonnard/Matisse, Correspondance 1925-1946*, (éd. Terrasse), Paris, Gallimard « Art et Artistes », 1991.

### **Articles de revue et autres :**

**Bazaine J.**, « *Bonnard et la réalité* », *Formes et couleurs*, n°2, 1944, repris dans *Le Temps de la peinture*, Paris, Aubier, 1990, p. 47-52.

**Besson G.** « *Lettre à Pierre Betz* », *Le point*, n° spécial Bonnard, 1943.

**Bouvier P.**, « Pierre Bonnard revient à la litho... », *Comoedia*, 3° année, n° 82, 23 janvier 1943, p. 1 et 6.

**Cassou J.**, « *Le lyrisme de Bonnard* », *Formes et couleurs*, n°9, Novembre 1930, p 4-5.

**Chevalier D., Diehl G.**, « *Témoignages* », In le dossier « *Pour ou contre l'art abstrait* », *Cahier des amis de l'art*, n°11, 1947.

**Clair J.**, « *Bonnard ou l'espace du miroir* », *La Nouvelle Revue française* N° 171, 1° mars 1967, p. 510-515.

**Clair J.** « *Les aventures du nerf optique* », In *Bonnard*, Cat. rétrospective, Paris, Centre Pompidou, 1984, p 16-37.

**Clair J.** « *Petite métaphysique du violet dans la peinture de Pierre Bonnard* », In *Peindre dans la lumière de la Méditerranée*, Cat. exposition, Marseille, Musée Cantini, 1987, p 162-165.

**Diehl G.**, « Pierre Bonnard dans son univers enchanté », *Comoedia*, 10 juillet 1943, p 1 à 6.

**Dufour P.**, « *Où est Bonnard ?* », *Art Press*, n°77, janvier 1984, p 16-17.

**Denis M.** (signé sous le pseudonyme de Pierre louis), “Notes sur l'exposition des Indépendants”, *La revue Blanche*, t.II, n°7, 25 avril 1892, p. 232-234.

**Frèches-Tory C.**, « Pierre Bonnard : tableaux récemment acquis par le musée d'Orsay », in *Revue du Louvre*, n°6, 1986.

**Hahnloser L.** « *Entretien avec Lisa Hahnloser* », *Pierre Bonnard*, Paris, *Beaux-Arts Magazine*, hors série, coll. « les grandes expositions », 1984, p.41.

**Faure E.**, « A propos d'une exposition Pierre bonnard », *Les cahiers d'aujourd'hui*, n°5, juin 1913, p. 263-266.

**Greenberg C.**, « *Review of an Exhibition of Pierre Bonnard* », *The Nation*, 11 janvier 1947, repris dans *The Collected Essays and Criticism*, O'Brian, Chicago et Londres, University of Chicago Press, vol. II, 1986, p. 119-122.

**Greenberg C.**, « *Review of an Exhibition of Pierre Bonnard* », *The Nation*, 12 juin 1948, repris dans *The Collected Essays and Criticism*, O'Brian, Chicago et Londres, University of Chicago Press, vol. II, 1986, p. 246-248.

**Lamote A.**, « *Le bouquet de roses* », propos de Bonnard recueillis en 1943, In *Verve*, n° spécial, *Couleur de Bonnard*, vol. V, n°17-18, 1947, n.p.

**Laprade J.**, « *Bonnard* », In Diehl G., *Les problèmes de la peinture*, s.l., Confluences, 1945, p. 87-92.

**Lhote A.** « *Bonnard* », *Formes et couleurs*, n°2, 1944, repris dans *Le Temps de la peinture*, Paris, Aubier, 1990, p. 47-52.

**Makarius M.**, « *Bonnard et Proust. Les couleurs du temps retrouvé* », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°13, 1984, p. 110-111.

-« Questionnaire » des *Cahiers d'art* pour son enquête sur l'art abstrait, 6° année, n°1, 1931.

**Murphy Richard W.**, “ *The World of Cézanne, 1839-1906*”, New York, Coll. Time-Life Books, 1968, série “*Time-Life Library of Art*”.

**Roque G.** « *L'expérience de la couleur* », *Verba volant*, n°3, Marseille, 1992.

**Terrasse A.**, « *Le dessin de Bonnard* », In *L'œil*, novembre 1968, n°167, p 19-17.

**Sylvester D.**, « *Bonnard's La table* », et « *A Nude about the house* », dans *About Modern Art, Critical Essays 1948-1997*, New York, Henry Holt & Cie, 1997, pp 104-110 et 136-139.

**Sylvester D.**, « *A king of informality. David Sylvester, Michael Podro et Forge Andrew talking about Bonnard* », *Studio International*, vol. CLXXI, n°874, février 1966, p. 48-54.

**Sylvester D.**, “*Au sujet de la critique moderne*”, *The Sunday Colour Magazine*, 6 fév. 1966.

**Werth Léon**, *Bonnard*, *Cahiers d'aujourd'hui*, Paris, [1919], Ed. Crès, 1923.

**Whitfield S.** « *Fragments of an identical world* », In Catalogue de l'exposition *Bonnard*, Londres, Tate Gallery, 1998, p. 9-31; “*Fragments d'un meme monde*”, in *Bonnard*, trad. Salvi et Faré, Bruxelles, Ed. La Renaissance du livre, Coll. Références, 1998.

## **4- SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES : GEORGE SEGAL**

### **Catalogues raisonnés :**

**Barrio-Garay, J.**, *George Segal: Catalogue raisonné*. Barcelone: Ediciones Polígrafa, S.A. 1979

A l'exception de cet ouvrage que nous n'avons pu nous procurer, il n'existe aucun catalogue raisonné actualisé de l'œuvre de Georges Segal. Sans doute devons-nous considérer qu'un tel projet d'édition est actuellement à l'étude au sein de la fondation Helen et George Segal, à South Brunswick, dans le New Jersey, USA.

### **Publications monographiques :**

**Hunter Sam**, *George Segal*, Barcelone, Ediciones Polígrafa ; et New York, Rizzoli, 1989.

**Hunter Sam, et Don Hawthorne**, *George Segal*, New York, Rizzoli International Publications, 1984.

**Tuchman Phyllis**, *George Segal*, série "Modern Master", vol. 5, New York, Abbeville Press, 1983. (Publié aussi en japonais, Tokyo, Bijutsu Shuppan-sha, 1990)

**Seitz William C.** *Segal*, Stuttgart, Gerd Hatje; New York, Harry N. Abrams; et Londres, Thames & Hudson, 1972.

**Jan van Der Mark**, *George Segal*, New York, Harry N. Abrams Publisher, 1975, Edition revue et corrigée, 1979.

**Jan van Der Mark**, *George Segal*, Centre National d'Art Contemporain, , CNAC série "Cnacarchives", n°5, avec des textes de Jan van Der Mark, George Segal, Donald Judd, Allan Kapprow, Robbert Pincus-Witten et Ellen H. Johnson, Paris, 1972.

**Marco Livingstone**, *Rétrospective George Segal, Sculptures, peintures et dessins*, Montréal, Editions du Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1998.

**Marla Price**, *George Segal: still life and related works*, Fort Worth, Modern Art Museum, 1990.



## **Catalogues d'exposition :**

- New Realist*, textes de Pierre Restany, Sidney Janis et John Ashbery, Sidney Janis gallery, New York, 1962.
- Segal*, textes de Michel Courtois, Allan Kapprow et George Segal, Paris, galerie Iléana Sonnabend, 1963
- New Sculpture by George Segal*, New York, Sidney Janis Gallery, 1965.
- Environnement USA: 1957-1967*, Catalogue d'exposition, Pavillon des Etats Unis d'Amérique, 9<sup>ème</sup> Biennale de Sao Paulo, Washington, Smithsonian Institution, Textes de William C. Seitz, 1967
- George Segal*, Texte de Jan Van Der mark, Zurich, Kunsthaus, 1971.
- George Segal, catalogue d'exposition, Galerie Onnasch galerie, Cologne, 1971.
- George Segal*, texte de Jan van Der Mark, Tubingen, Allemagne, Kunsthalle; et Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1972.
- The private world of George Segal*, textes John L. Taylor et José Luis Barrio-Garay, Milwaukee, 1973.
- George Segal: sculptures*, textes de Martin Friedman, Graham W.J. Beal et George Segal, Minneapolis, Walker Art Center, 1978.
- George Segal: Pastels 1957-1965*, texte de Glenn, C., Long Beach, CA: Galleries d'art, California State University, 1977.
- George Segal / Blue Jean Series*. Rome: 2RC, avec une interview avec Barbara Rose, 1976
- George Segal*, Texte de Pierre Restany, 1985, Cahier d'Art Contemporain, Galerie Maeght Lelong, 1985
- Recent work by George Segal*, texte de Robert Rosenblum, New York, 1986.
- *Segal: Sculptures et œuvres sur papier*, catalogue d'exposition, Galerie Joan Prats, Barcelone, 1986.
- *George Segal*, Catalogue d'exposition Knokke-heist, New york/ Knokke-le-Zoute, Sidney Janis Gallery/ Elisabeth Franck Galerie, 1989.
- George Segal: Recent Painted sculpture*, introduction de Phyllis Tuchman, Tokyo, 1990.
- George Segal, Invasion blanche, sculptures 1971-1989*, texte d'Alain Robbe-Grillet, Paris, Editions de la différence, Galerie Beaubourg, 1990.

-*George Segal : recent 15 years*, Essais de Martin Friedman et de Nobuyuki Hiromoto, notes sur la technique par Phyllis Tuchman, Tokyo, 1996.

-*George Segal: works from the bible*, textes de Nancy M. Berman, George Segal, Los Angeles, 1997

### **Ouvrages spécifiques et catalogues d'exposition collective :**

-*Encyclopédie de l'art moderne et contemporain*, Paris, Hazan, 1996.

-*George Segal, Les métamorphoses de la sculpture contemporaine*, n°53, Actualité des Arts Plastiques (le réemploi, vue 5. G. Segal : The Diner, p.38 ), s.d.

**Adams, Dougs.** *Transcendence with the human body in Art : George Segal, Stephen de Staebler, Jasper Johns and Christo*. New York, Cross-Road, 1991.

**Andersen Wayne**, *American Sculpture in process: 1930-1979*. Boston, New York graphic Society, 1975.

**Calas, Nicolas et Elena**, *Les icônes et les images des années soixante*. New York, éd. Dutton. 1971

**Barrio-Garay, José Luis et Delehanty Suzanne**, *George Segal environments*, Philadelphie, Institut of Contemporary Art, 1976

**Edward Lucie-Smith**, *Le réalisme américain*, Paris, Editions de la Martinière, 1994.

**Fleischman S. & Simon**, *George Segal scènes de rue*. Madison, WI: Madison Museum of Contemporary Art. J. 2008

**Geldzahler, H.**, *La peinture et la sculpture: 1949-1970*. New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, Dutton and Co., 1969.

**Hamilton Richard**, *The almost complete works of Marcel Duchamp*, Londres, Tate Gallery, 1966

**Itzhak Goldberg et Françoise Monnin**, *La sculpture moderne*, Paris, Editions Scala et Centre Georges Pompidou, p.80, 1995.

**Irlandes, Julien-Lafferrière, Guillot de Suduiraut**, *Corps*, Tours-Multiples, s. l., Catalogue d'exposition, 1980

**Jacinto Lageira**, *Centre Georges Pompidou*, Musée National d'Art Moderne, Editions Scala, p.84, 2001.

**Kaprow Allan**, *L'Art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

**Kreytenberg, Gert**, *George Segal: Ruth dans sa cuisine*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1970; et New York, Rizzoli, 1984.

**Kuspit, D.** *George Segal moderniste, humaniste*. Montclair, New Jersey: George Segal Gallery, Montclair State University, 2008.

**Livingstone Marco**, (sous la direction de), *Pop Art*, textes de Constance W. Glenn, Londres, Weidenfeld & Nicolson ; et New York, Rizzoli, 1991.

**Livingstone Marco**, *Pop Art : A continuing History*. London, Thames & Hudson, 1990.

**Lucy R. Lippard**, *le Pop-Art*, Paris, Hazan, 1969.

**Rauschenberg Arnold**, *Sixteen Americans*, New York, Museum of Art Modern, 1959.

**Rolf Günter Renner**, *Edward Hopper 1882-1967. Métamorphose du réel*, Cologne, Taschen, 1990.

**Stuart Alexander**, “Robert Frank, la photographie, enfin”, *Cahiers de la photographie* n°12-13. [1983], Story Lines, Ed. Steidl, 2005.

**Thalacker, D.**, *Un lieu d'art dans le monde de l'architecture*. New York: Chelsea House Publishers, 1980

### **Articles de revue et autres :**

**Alloway, Lawrence**, « *George Segal* », *Nation*, 8 juin 1970, p 702.

**Amaya, M.** “*George Segal In Pop Art ... and After*”, New York, Viking press, 1966, p. 97-99.

**Baigell Matthew**, “*Segal's Holocaust Memorial.*” *Art in America* 71, mars 1983, p.134-136.

**Canaday John**. “*Plaster people and Plastic Cuties*”, *New York Times*, 25 avril 1971, p.19.

**Catoir Barbara**, “*Interview mit George Segal*”, *Das Kunstwerk*, XXIV, Stuttgart, mai 1971, n°3, p. 3-8, ill.

**Chalumeau Jean Luc**, « *Pour son honneur et pour celui de l'art ?*”, *Jacques Charlier*, *Ninety magazine*, Vol. 6, Paris, 1991, p. 68.

**Descargues Pierre**, « *Imaginez que vous êtes recouverts de plâtre...* », Lausanne Magazine, 4 déc. 1963, p.4, ill.

**Diamonstein, B.** “*George Segal. Inside Monde de l'art de New York*”, (pp. 354-366). New York: Rizzoli International Publications. 1979.

**Friedman Martin**, “*Mallory, segal, Agotini. The exaltation of prosaic*”, Art International, VII, Lugano, nov. 1968, n°8, p. 70-71.

**Friedman, Martin.** “*Segal, une réalité modifiée*”, Galerie des Arts, 1° mars 1969.

**Geldzahler Henry**, “*An Interview with George Segal*”, Artforum 3, nov. 1964, n°2, p 26-29

**Geldzahler Henry**, “*Interview with George Segal*”, Quadrum, XIX, Bruxelles, 1965, p 118 à 126.

**Jonhson, Ellen H.**, *The sculpture of George Segal*, Art international, VIII, mars 1964, n°2, p.46-49.

**Judd Donald**, *George Segal*, Arts Magazine, Sept. 1962, vol. 36, p 55-58

**Kaprow Allan**, “*Segal's vital mummies*”, Arts News, n°62, fév. 1964, p 30-33, ill.

**Pincus-Witten Robert**, “*George Segal as Realist*”, Artforum n°10, vol. 5, 1967, p. 84, ill.

**Segal George**, *Conférence*, Albright Knox Art Gallery, buffalo, 27 fév. 1967, In Catalogue exposition 1967, Toronto-Buffalo.

**Segal George**, « *Segal s'explique* », in *Aujourd'hui*, 10, Boulogne, janv. 1967, p 128-131.

**Segal George**, « *interview* », in *Studio International*, 174, n°893, New York, oct. 1967, p 146-149.

**Tilman Sidney**, “*Segal*”, Arts, mars 1963, p 62-64.



## **5- SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES : BRAQUE, PICASSO et AUTRES ARTISTES...**

### **Catalogues raisonnés :**

**Daix Pierre et Rosselet Joan**, *Le cubisme de Picasso, Catalogue raisonné de l'œuvre peint 1907-1916*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1979.

**Monod-Fontaine Isabelle** (sous la direction), *Georges Braque, les papiers collés*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

**Romilly Nicole (Worm de) et Laude Jean, Braque**, *Le Cubisme*, Paris, Maeght, 1982.

**Spies Wermer, Christine Piot**, *Picasso, Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000.

**Zervos Christian**, *Catalogue raisonné des œuvres de Pablo Picasso*, 33 vol., Paris, Ed. cahier d'art, 1932-1978.

### **Publications monographiques :**

**Brunet Christian**, *Braque et l'espace, langage et peinture*, Paris, Ed. Klincksieck, 1971.

**Clair Jean**, *Une leçon d'abîme, neuf approches de Picasso*, Paris, Gallimard, Coll. Art et Artistes, 2005.

**Daix Pierre**, *Picasso créateur*, Paris, Seuil, 1987.

**Gilot Françoise et Lake Carlton**, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calman Levis, 1965.

**Israël Armand**, *Georges Braque, sculptures*, Paris, Ed. des Catalogues raisonnés, 2008.

**Leymarie Jean**, *Picasso : métamorphose et unité*, Genève, Skira, 1971.

**Paulhan Jean**, *Braque, le patron [1945, 1952]*, Paris, 3<sup>ème</sup> Edition, Gallimard, 1987.

**Prat Jean Louis, Daix Pierre, Leymarie Jean**, *Georges Braque, Rétrospective*, Saint Paul de Vence, Fondation Maeght, 1994.

**Rubin William, Cousins Judith**, *Picasso et Braque : l'invention du Cubisme*, Paris, Flammarion, 1959.

**Stein Gertrude**, *Picasso*, Paris, Christian Bourgeois, 1978.

**Uhde Wilhem**, *Picasso et la tradition française*, Paris, éd. Des Quatre chemins, 1928.

**Zervos Christian**, *Picasso*, Paris, Hazan, 1949.

### **Ouvrages spécifiques et catalogues d'exposition :**

**Apollinaire Guillaume**, *Les peintres cubistes, méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière, 1913.

**Bazin Jean**, *Le corps des Dieux*, Paris, Gallimard, 1987.

**Bonnefoy Yves**, *Remarques sur le regard : Picasso, Giacometti, Morandi*, Paris, Ed. Calman Levy, 2002.

**Brassaï Georges**, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.

**Cabanne Pierre**, *Le siècle de Picasso*, Paris, Denoël-Gonthier, 1975.

**Cabanne Pierre et Perret Catherine**, *Entretien avec Marcel Duchamp*, Belfond [1967], Paris, Somogy éditions d'Art, 1995.

**Cézanne Paul**, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1937.

**Charbonnier Georges**, *Le silence de Marcel Duchamp* [1961], Paris, André Dimanche, 1990.

**Clair Jean**, *De l'invention simultanée de la Pénicilline et de l'action painting, et de son sens*, Paris, L'Echoppe, coll. « Envois », 1990.

**Daix Pierre**, *Journal du Cubisme*, Genève, Skira, 1982, 1991.

**Daix Pierre**, *Picasso-Matisse*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1996.

**Daix Pierre**, *La vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, Seuil, 1982.

**Duchamp Marcel**, *Le processus créatif*, Paris, L'Echoppe, coll. « Envois », 1987.

**Dufrêne Thierry**, *Giacometti, les dimensions de la réalité*, Genève, Ed. Skira, 1994.

**Duve (de) Thierry**, *Résonances du ready-made. Marcel Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Ed. jacqueline Chambon, 1989.

**Doran P.M.**(sous la direction ), *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

**Fry Edward**, *Le cubisme*, Bruxelles, Ed. de La Connaissance, 1968.

**Georgel Pierre**, *Les Nymphéas*, Paris, Musée de l'Orangerie, Gallimard/Réunions des musées nationaux, 2006.

- Hamilton Richard**, *The almost complete works of Marcel Duchamp*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Gallery, 1966.
- Kahnweiler Daniel-Henry**, *Confession esthétique*, Paris, Gallimard NRF, 1963.
- Kahnweiler Daniel-Henry**, *Mes galeries et mes peintres*, [1965], Paris, Gallimard, 1982.
- Leiris Michel, Delange Jacqueline**, *Afrique noire, la création plastique*, Paris, Gallimard, 1967.
- Leymarie Pierre**, *Le Fauvisme*, Genève, Skira, 1987.
- Namuth Hans**, *L'atelier de Jackson Pollock*, essais de E.A Carmean, Jean Clay, Rosalind Krauss, Barbara Rose et Francis V. O'Connor, Paris, Macula, 1982.
- Paudrat Jean Louis, Rubin William** (Collectif), *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1987.
- Perret Catherine**, *Marcel Duchamp, le manieur de gravité*, Paris, Centre de documentation pédagogique, Actualité des Arts Plastiques, n°100, 1998.
- Reut Tita**, *Arman, la traversée des objets*, Paris, Hazan, 2000.
- Rubin William**, *Le Primitivisme dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- Salmon André**, *La jeune sculpture française*, Paris, éd. Albert Messein, Société des Trente, 1919.
- Salmon André**, *Souvenir sans fin, l'air de la butte*, Paris, La France Nouvelle, 1945.
- Sanouillé Michel**, *Duchamp du signe, Textes réunis de marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 1976.
- Schapiro Meyer**, *Style, artiste et société*, Paris, Jean jacques Pauvert, 1966.
- Schwarz Arturo**, *La mariée mise à nu chez Duchamp, même*, Paris, éd. Georges Fall, 1974.
- Signac Paul**, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, Paris, Herman, 1978.
- Spies Werner**, *Picasso sculpteur, album de l'exposition*, Paris, Centre Georges Pompidou, juin-sept 2000.
- Stephan Lucien**, *La chose-Dieu, nature du fétiche, sculpture africaine*, Paris, Citadelles Mazenod, 1988.
- Sylvester David**, *Giacometti*, Marseille, Ed. André Dimanche, 2001.
- Vauxelle Louis**, *Six moments de la peinture française*, Paris, Laboratoires Lebeault, s .d. [sans doute 1930], n.p.

**Verdet André**, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture : Braque, Matisse, Picasso*, Paris, Ed. Galilée, 1978.

### **Articles de revue et autres :**

**Frontisi Claude**, *Cubisme et cubistes, Actualité des Arts Plastiques*, n°78, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1988.

**Lassaigne Jacques**, "Entretien avec Georges Braque", *XX<sup>e</sup> siècle*, n° 41, 1973, p. 3-9

**Fry Edwar**, « *Cubism et reflexivity* », *Art Journal* 47, n°4, hiver 1988, p. 300.

**Rosenblum Robert**, « *Picasso and the coronation of Alexander III : a note on the dating of some papiers collés* », *The Burlington Magazine* 113, oct. 1971, p 604-606.

**Roux Louis** (sous la direction), *Actes du premier colloque d'Histoire de l'Art contemporain, Le Cubisme*, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, CIEREC / Travaux IV, 19 au 21 nov. 1971.

**Zervos Christian**, « *Georges Braque et le développement du Cubisme* », *Cahier d'Art*, Vol. 7, n°1-2, 1932





# INDEX DES NOMS PROPRES.

**Alberti Leone Battista** : 345.

**Amoureux Guy**: 240, 561, 563, 575, 576, 580, 917, 962, 963.

**Andréa (de) John** : 93.

**Arasse daniel** : 659.

**Arcangeli Franscesco** : 407, 413, 421, 490, 491, 812.

**Argan Giulio Carlo** : 413.

**Arman** : 91, 466.

**Appel Karel** : 93.

**Apollinaire Guillaume** : 157, 702, 716, 749.

**Archipenko Alexander** : 767.

**Bacchelli Riccardo**: 163.

**Baranoff-Rossiné Vladimir**: 767.

**Bardi Pier Maria**: 351.

**Baldwin James Mark**: 38, 39, 334.

**Bartlett Jennifer**: 94, 669, 670, 671, 774, 1068.

**Bazin Jean**: 79.

**Baziotes William**: 115, 116.

**Beal Graham W.J.**: 447, 615.

**Beccaria Arnaldo**: 351.

**Berger John**: 374.

**Bernard Emile**: 404, 754, 794.

**Bertelli Carlo**: 433, 875.

**Besson Georges**: 239, 370, 942.

**Binet Jacques-Louis**: 779, 780.

**Blanc Charles**: 771.

**Blanchard Jacques**: 501.

**Blatter Bernard**: 512.

**Boccioni Umberto**: 162, 163, 404, 405.

**Boehm Gottfried**: 432, 434.

**Bois Yves-Alain**: 369, 372, 377, 378, 380, 576, 942, 948, 949, 955.

**Bonnard Pierre**: 4, 8, 9, 20, 51, 56, 58, 60, 63, 64, 78, 80, 91, 93, 108, 109, 11, 114, 115, de 173 à 203, 211, 220, de 231 à 270, 269, 282, 289, 338, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 356, 357, 363, 364, 365, de 367 à 391, 417, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 469, 470, 471, 472, 477, 483, 484, 485, 516, 532, 533, 534, de 541 à 590, 607, 628, 629, 631, 632, 641, 672, 758, 775, 793, 795, 805, 806, 807, 811, 813, 823, 851, 853, 874, de 885 à 966, 971, 990, 1002, 1005, 1011, 1013, 1014, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1067, 1068, 1069.

**Bonnefoy Yves**: 41, 42, 209, 210, 355, 359, 417, 514, 585, 809, 812, 828, 842, 870, 871, 914.

**Bouleau Charles**: 777, 778, 788, 794, 796, 797, 805.

**Bourdieu Pierre**: 35.

**Brandi Cesare**: 207, 413, 424, 432, 490, 492, 812, 839, 843, 875, 876.

**Braque Georges**: 9, 56, 91, 93, 142, 153, 156, 211, 228, 267, 308, 318, 345, 402, 404, 405, 449, 450, 453, 454, 455, 473, 474, 485, 487, 607, 634, 635, 636, 672, 677, 678, 682, 685, 686, 687, de 699 à 769, 1008, 1029, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039, 1040, 1067, 1068.

**Brassaï** (Gyula Halash) : 734.  
**Broglia Mario**: 163, 839.  
**Buffon** ( Leclerc Georges-Louis): 779, 780.  
**Bussac Marie-Noëlle**: 771, 780, 791, 806.  
**Butor Michel**: 928.  
**Buzon-Vallet**: 588.

**Cabanne Pierre**: 316.  
**Cage John**: 321.  
**Caprile Luciano** : 879.  
**Carpaccio Vittore** ( Scarpazza) : 796.  
**Carrà Carlo**: 142, 157, 161, 162, 163, 400, 405, 407.  
**Carrache Annibale** : 796.  
**Cassou jean** : 567.  
**Catoir Barbara**: 332, 451, 601.  
**Chalumeau Jean Luc**: 379, 655.  
**Chamberlain John**: 92.  
**Charbonnier Georges**: 311.  
**Chardin Jean Baptiste Siméon**: 142, 161, 198, 493, 512, 797, 811, 812, 824, 827, 878.  
**Charlier Jacques**: 94, 655, 656, 669, 670, 1068.  
**Charton Enguerrand** : 797.  
**Chevreur Michel Eugène** : 771, 780, 790, 791.  
**Chevrier Jean François**: 181, 183, 262.  
**Clair Jean**: 248, 253, 403, 404, 564, 572, 576, 580, 812, 821, 822, 828, 841, 842, 844, 895, 896, 911, 915, 938, 941, 947, 948, 955, 956, 962.  
**Clay Jean**: 42, 1039.  
**Cézanne Paul**: 8, 17, 141, 142, 149, 150, de 152 à 156, 160, 161, 162, 200, 228, 267, 287, 319, 402, 404, 405, 408, 449, 450, 453, 454, 455, 466, 469, 472, 473, 474, 485, 487, 521, 542, 567, 568, 607, 672, 673, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 684, 685, 686, 687, 703, 704, 747, 754, 767, 794, 810, 811, 812, 813, 947, 963, 964, 1012, 1029, 1030, 1032, 1033, 1034, 1035, 1067.  
**Cogeval Guy**: 178.  
**Cogniat Raymond**: 632.  
**Constable John**: 797.  
**Corot Camille**: 142, 149, 152, 161, 198, 797, 811, 812, 813.  
**Courbet Gustave**: 142, 149, 152, 153, 161, 198, 448, 449, 797, 812.  
**Cousins Judith**: 699, 718.  
**Cragg Tony**: 92.  
**Cunningham Merce** : 321.

**Daix Pierre** : 634, 699, 701, 703, 714, 717, 718, 732, 733, 737.  
**D'Amico Fabrizio** : 403, 421, 424, 492, 518, 520, 812, 824, 839.  
**Damisch Hubert** : 156.  
**Darwin Robert W.** : 780.  
**David Jacques- Louis** : 797.  
**De Andréa John** : 293, 294, 295, 298.  
**De Chavanne Puvis** : 174.  
**De Chirico Giorgio** : 157, 159, 163, 403, 405, 406, 407, 408.  
**Degas Edgard** : 8, 186, 370, 449, 450, 452, 470, 607, 634, 874, 1014.  
**De Duve Thierry** : 311.  
**De Jonckheere Philippe** : 135.

**De Kooning Wilhem** : 116, 126, 133, 135, 290, 449, 971, 1002.  
**Delacroix Eugène** : 388.  
**Delaunay Robert** : 790, 806.  
**Delange Jacqueline** : 34.  
**De La Tour Georges** : 796, 798.  
**Deleuze Gilles** : 80, 81, 583, 927.  
**Della Francesca Piero** : 141, 142, 150, 161, 402, 504, 512, 809, 810, 811, 823.  
**Delpire Robert** : 130, 133.  
**Denis Maurice** : 173, 174, 175, 176, 371, 541, 546, 898.  
**De Piles Roger** : 565.  
**De Pisis Filippo** : 407.  
**Derain André** : 156, 161, 190, 450, 487, 702, 899.  
**De Staël Nicolas** : 682, 683.  
**De Vinci Léonnard** : 790, 792, 796, 799, 810, 812.  
**Didi-Huberman Georges** : 18, 21, 69, 294, 379, 589.  
**Diehl Gaston** : 387, 390, 416.  
**Doig Peter** : 263.  
**Doran P. Michel** : 287, 521, 704, 794.  
**Douanier Rousseau (Henri)** : 141, 153, 156, 161.  
**Dubuffet Jean** : 93, 383.  
**Duchamp Marcel** : 92, 131, 308, 309, 310, 312, de 315 à 318, 449, 634, 636, 637, 651, 656, 737.  
**Dufrenne Mikel** : 6, 27, 29, 32, 33, 38, 39, 43, 65, 66, de 69 à 73, 76, 81, 356, 360, 475, 477, 773.  
  
**Eco Umberto** : 611.  
**Elderfield John** : 563, 917, 948, 955, 956, 959.  
**Enaudeau Corine** : 629, 631.  
**Esteban Claude** : 809, 812, 839, 842, 854, 855, 875.  
  
**Fattori Giovanni** : 142, 149, 152.  
**Faure Elie** : 542.  
**Fermigier André** : 178, 190.  
**Ferrari Claudia Gian**:142, 153, 405, 406, 407, 408.  
**Flavin Dan**: 327.  
**Flohic Catherine** : 655.  
**Forge Andrew** : 419, 420, 421, 424, 812, 956.  
**Fossati Paolo**: 157, 159, 208, 808, 812, 821, 822.  
**Fouquet Jean**: 796, 799, 810, 812.  
**Fra Angelico (Guido di Pietro)**: 812, 822.  
**Frank Robert**: 41, 130, 132, 133, 134, 135.  
**Fried Mickael**: 159.  
**Friedmann Gloria**: 94, 1068.  
**Frizot Michel**: 180, 262, 263.  
**Frontisi Claude**: 720.  
**Fry Edward** : 717, 734, 768.  
  
**Gale Matthew**: 406, 431, 432, 859, 869.  
**Gauguin Paul**: 173, 174, 175, 177, 702, 703.



**Geldzahler Henry:** 451, 452, 601, 985.  
**Genette Gérard:** 36, 107, 113, 114, 312.  
**Giacometti Alberto:** 8, 42, 93, 449, 678, 679, 681, 682, 1011.  
**Gilbson James Mark:** 188, 252, 292, 347, 348, 516, 760, 789.  
**Gilot Françoise:** 368, 373, 576, 588, 700, 716, 731, 762, 765, 917, 944.  
**Giorgione ( Barbarelli Giorgio) :** 810.  
**Giotto di bondone:** 141, 143, 150, 161, 402, 809, 812, 822, 823.  
**Giovanni Alberto:** 157.  
**Giudici Loretta:** 822.  
**Gregory Richard L.:** 40, 189, 217, 218, 268, 347, 348, 356, 357, 358, 531, 532, 533, 574, 584, 736, 772, 793, 795, 960, 961, 964.  
**Greenberg Clement:** 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 895, 915, 948.  
**Groupe U (Adeline Francis, Klinkenberg Jean-Marie, Minguet Philippe):** 762.  
**Goethe (Von) Johan Wolfgang :** 779, 780, 790.  
**Goldberg Itzhak:** 574, 918, 960, 964.  
**Gombrich Ernsts H.:** 188, 189, 252, 269, 279, 345, 346, 347, 348, 516, 631, 736, 759, 760, 762, 763, 764, 789, 853, 1054.  
**Gonzales Julio:** 768.  
**Goodman Nelson:** 107, 114, 760.  
**Guillot de Suduiraut:** 293, 295.

**Haftmann Wermer:** 208, 222, 432.  
**Hahn Otto:** 311.  
**Hamilton Richard:** 318.  
**Hanson Duane:** 293, 294.  
**Harrison Rachel:** 94, 1068.  
**Hassenfratz Jean-Henri:** 780, 781.  
**Hawthorne Dan:** 274, 275, 276, 277, 278, 280, 435.  
**Heiddegger Martin:** 80.  
**Helmholtz (von) Herman:** 771, 787, 789, 790, 792.  
**Hering Ewald:** 791, 792, 793.  
**Holden Hans:** 826.  
**Hofmann Hans:** 124, 125, 126.  
**Hope Marie C.:** 717.  
**Hopper Edward:** 438, 447, 448.  
**Hunter Sam:** de 274 à 278, 280, 294, 305, 337, 338, 435, 466, 474, 610, 633, 635, 673, 679, 680.  
**Huygens Christiaan:** 778.  
**Hyman Thimoty:** 178, 186, 583, 894, 895, 925, 926, 942, 948.

**Ibels Gabriel:** 175.  
**Ingrao Paolo :** 416.  
**Irlandes, Julien-Lafferrière:** 293, 295.  
**Irwin Robert :** 413.  
**Ishaghpour Youssef :** 808, 812, 813, 855, 869, 870, 871, 872, 874, 880.  
**Israël Armand :** 748.

**Jaccottet Philippe :** 422, 433, 519, 842, 854, 879.  
**Jackson Sarah :** 519.

**Janis Sidney** : 454, 455, 466, 469, 606, 681, 1012.  
**Jasper Johns** : 93, 308, 318, 320, 321.  
**Johnson Ellen H.**: 308, 339, 636, 639, 640, 673, 983.  
**Judd Donald**: 92, 327, 329, 611.

**Kahnweiler Daniel-Henry**: 714, 730, 759, 760.  
**Kaprow Allan**: 116, 124, 133, 288, 317, 328, 634, 674.  
**Kapoor Anish**: 92.  
**Keppler Augustin**: 778.  
**Kienholz Edward**: 131, 320, 325, 326.  
**Kierkegaard Soren**: 28.  
**Klein Yves**: 93, 454, 466, 637, 672.  
**Kline Franz**: 133, 135, 416.  
**Krauss Rosalind**: 184, 558.

**Labrusse Rémi**: 179, 239, 248, 250, 251.  
**Lake Carlton**: 368, 576, 588, 700, 716, 917, 944.  
**Lamotte Angèle**: 232, 237, 244, 247, 260, 894, 949.  
**Land Edwin** : 792.  
**Lassaigne Jacques** : 720.  
**Laude Jean** : 700, 748.  
**Lavier Bertrand**: 92.  
**Laurens Henri**: 93, 766.  
**Le Caravage** (Merisi Michelangelo) : 796, 797, 798, 809, 812, 824, 839.  
**L'Ecotais (de) Emmanuelle**: 42, 184.  
**Ledoux Thierry**: 243.  
**Le Greco** (Dhomínikos Theotokópoulos) : 798.  
**Leiris Michel**: 33, 34.  
**Le Nain Louis**: 797, 798.  
**Leopardi Giacomo**: 141.  
**Leymarie Jean**: 142, 161, 208, 700, 717, 808, 812.  
**Le Tintoret** (Jacopo Robusti) : 796, 805.  
**Lhote André** : 371, 390, 941, 948.  
**Lichtenstein Jacqueline**: 242.  
**Lichtenstein Roy**: 325, 438.  
**Livingstone Marco**: 132, 279, 288, 290, 292, 293, 295, 296, 305, 317, 318, 320, 321, 327, 333, 435, 438, 447, 448, 451, 469, 470, 471, 476, 638, 649, 673, 675, 676, 680, 984, 991, 1002, 1003, 1032, 1033.  
**Longanesi Léo**: 491.  
**Longhi Roberto**: 141, 151, 812.  
**Lorquin Bernard**: 915.  
**Lyotard Jean François**: 5, 6, 583, 773, 774, 793.

**Magnani Luigi**: 812.  
**Magnasco Alessandro**: 388.  
**Maillol Aristide**: 259.  
**Mailer Norris**: 275, 276, 277, 278, 279, 280, 282.  
**Maldiney Henri**: 18, 20.  
**Maldonato Guitemie**: 225.  
**Malebranche (de) Nicolas** : 778.

**Mallarmé Stéphane** : 585, 914.  
**Manet Edouard**: 198, 766, 811, 812.  
**Mangravite Peppino** : 414.  
**Manguin Henri** : 894.  
**Marin Louis**: 57, 159, 472, 502.  
**Marinetti filippo Tommaso**: 162.  
**Marquet Albert**: 894.  
**Masaccio di San Giovanni**: 141, 143, 150, 161, 402, 657, 658, 809, 810, 812, 822, 824.  
**Massari Stefania**: 161, 207, 208, 812, 850.  
**Matisse Henri**: 9, 93, 115, 116, 153, 190, 197, 259, 368, 369, 371, 381, 383, 387, 388, 449, 450, 452, 453, 477, 674, 702, 703, 704, 894, 899, 971, 1002, 1013, 1030.  
**Maxwell James Clerk** : 771, 787, 788, 789.  
**Mèredieu (de) Florence** : 634, 637, 672.  
**Merleau-Ponty Maurice**: 13, 15, 59.  
**Messina (da) Antonello** : 797, 810, 812.  
**Millet Jean François** : 910.  
**Miracco Renato** : 207, 403, 432, 490, 812.  
**Mondrian Piet**: 387, 606, 1005.  
**Monery Jean Paul** : 241, 242, 245, 247, 369.  
**Monet Claude** : 8, 153, 186, 187, 190, 203, 267, 370, 371, 384, 385, 386, 388, 408, 449, 450, 586, 805, 894, 895, 926, 927, 928, 929, 947, 963, 964.  
**Monge Gaspard** : 780, 781.  
**Monod-Fontaine isabelle** : 718.  
**Morandi Giorgio** : 4, 8, 9, 19, 20, 56, 64, 67, 68, 80, 91, 93, 108, 109, 111, 114, de 141 à 164, 197, 198, 201, de 207 à 228, 252, 253, 266, 267, 268, 269, 338, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 356, 357, 359, 363, 364, 365, 391, de 399 à 434, 450, 453, 473, 477, 483, 484, 485, de 487 à 540, 672, 677, 679, 680, 682, 683, 684, 685, 687, 749, 758, 768, 775, 793, 795, 805, 806, de 807 à 880, 1005, 1013, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1062, 1063, 1064, 1065, 1067, 1068, 1069.  
**Moreau Gustave** : 174.  
**Morris Robert** : 327.  
**Mouloud Noël** : 20, 43, 71, 76.  
**Mourey Jean Pierre** : 17, 155, 156, 183, 188, 254, 287, 754, 795, 964.  
**Munch Edward** : 177.  
**Munk Jacqueline** : 929, 940, 948, 949.  
**Murphy Richard W.** : 1032.  
**Mussolini Benitto** : 151.  
  
**Nancy Jean Luc** : 40.  
**Natanson Thadée** : 178.  
**Nash Steven A.** : 178, 894, 916.  
**Nevelson Louise** : 93.  
**Newton Isaac** : 771, 778, 779.  
  
**Oldenbourg Claes** : 91, 325.  
**Opie Julian** : 94, 1068.  
  
**Pagè Suzanne** : 259, 544, 869.  
**Pasquali Marilena** : 812, 844, 875.  
**Passeron René** : 32, 51, 53.

**Pardies Gaston** : 778.  
**Paulhan Jean** : 382, 635, 713, 714, 717, 724, 725, 749, 768.  
**Perret Catherine** : 308, 311, 319.  
**Pica Victoria** : 141, 154.  
**Picabia Francis** : 449, 634.  
**Picasso Pablo** : 9, 19, 56, 91, 93, 153, 156, 157, 160, 177, 211, 228, 267, 318, 319, 338, 345, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, de 377 à 387, 402, 404, 405, 449, 450, 453, 454, 455, 473, 474, 477, 485, 487, 576, 588, 606, 607, 634, 635, 636, 651, 672, 673, 675, 676, 677, 678, 682, 685, 686, 687, de 699 à 769, 775, 793, 823, 944, 975, 993, 1008, 1029, 1030, 1035, 1036, 1038, 1039, 1040, 1067, 1068.  
**Pincus-Witten Robert** : 438, 447.  
**Pini Giorgio** : 142.  
**Piot Christine** : 714, 739.  
**Pissaro Camille** : 153, 370, 805, 910.  
**Pellet Olivier** : 985, 987.  
**Podro Mickael** : 956.  
**Pollock Jackson** : 9, 41, 42, 92, 116, 123, 135, 288, 290, 971.  
**Poussin Nicolas** : 501, 797.  
**Price Marla** : 335, 336, 435, 466, 602, 606, 672, 676, 677, 679, 680, 681, 682, 750, 758, 759, 1009, 1012, 1029, 1030, 1034, 1036, 1037, 1041.  
  
**Radrizzani Dominique** : 501, 812.  
**Raphaël** (raffaello Sanzio) : 1040.  
**Ragghianti Carlo Ludovico** : 519.  
**Raimondi Giuseppe** : 157, 158, 163, 433.  
**Ranson Paul** : 175.  
**Rauschenberg Arnold** : 91, 92, 131, 308, 320, 321, 322, 325, 326.  
**Rebora Clemente** : 163.  
**Redon Odilon** : 174.  
**Rembrandt van Rijn** : 796, 798, 1041.  
**René d'Anjou** (dit Roi René) : 797.  
**Renoir Auguste** : 186, 187, 190, 370, 371, 385, 455, 466, 813, 894, 895.  
**Restany Pierre** : 274, 282, 288, 292, 329, 330, 603, 672, 971.  
**Rewald John** : 370.  
**Richier Germaine** : 318, 449.  
**River Larry** : 318.  
**Robbe-Grillet Alain** : 129.  
**Roche-pezard Fanette** : 215, 219.  
**Rodin Auguste** : 449, 634, 1002.  
**Roditi Edouardo** : 150, 151, 198, 225, 402, 406, 411, 413, 414, 415, 521, 810, 811, 812, 813, 823, 856, 858.  
**Roger Jacques** : 779, 780.  
**Rood Odgen** : 771.  
**Roque Georges** : 175, 176, 177, 231, 232, 259, 368, 369, 371, 372, 378, 380, 381, 382, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 416, 541, 546, 558, 559, 564, 565, 568, 569, 584, 588, 589, 893, 894, 898, 909, 910, 912, 955, 956.  
**Roseblum Robert** : 717, 718.  
**Rosenberg Harold** : 116.  
**Rosenquist James** : 325.  
**Rosso Medardo** : 449.



**Rothko Mark** : 92, 1002, 1003.  
**Rouault Georges** : 383.  
**Rubens Paul** : 651, 653, 658, 685, 686, 687.  
**Rubin William** : 635, 699, 700, 701, 713, 714, 715, 717, 718, 719, 720, 721, 723, 724, 725, 736, 747, 748, 750, 759, 762, 768.  
**Rydbeck Ingrid** : 180, 197, 247.

**Salmon André** : 715, 716, 734, 737.  
**Salvo (da) Donna** : 859, 869.  
**Sanouillé Michel** : 317.  
**Sassetta** (Stefano di Giovanni) : 811.  
**Savinio Alberto** : 157, 161, 163.  
**Schaeffer Jean Marie** : 29, 30, 33, 34, 35, 37, 75, 76, 78, 311, 312, 773, 1054.  
**Schapiro Meyer** : 455, 465, 469.  
**Schifre Josiane** : 66, 589.  
**Schwarz Arturo** : 315.  
**Schwitters Kurt** : 131, 308, 319, 449, 634, 636.  
**Scolaro Michela** : 142, 153, 412, 413, 419, 434, 812, 821, 822, 842, 869.  
**Segal George** : 9, 18, 20, 42, 51, 52, 56, 60, 75, 76, 82, 91, 93, 108, 109, 111, 114, de 115 à 135, 159, 197, 198, 199, 200, 211, 220, 221, de 267 à 339, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 359, 363, 364, 365, 382, 421, de 435 à 478, 483, 484, 516, de 601 à 641, 701, 715, 736, 750, 751, 753, 754, 758, 767, 773, 774, 793, 805, 806, de 971 à 1041, 1056, 1057, 1059, 1060, 1061, 1062, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069.  
**Seitz William C.** : 288, 438.  
**Selleri Laurenza** : 401.  
**Serrano Véronique** : 264.  
**Sérusier Paul** : 173, 175.  
**Seurat Georges** : 141, 150, 156, 161, 402, 408, 805, 810, 811, 812, 813.  
**Sicard Michel** : 928.  
**Signac Paul** : 805.  
**Sironi Mario** : 151, 408,  
**Sisley Alfred** : 910.  
**Smith Tony** : 115.  
**Spies Werner** : 702, 714, 733, 734, 737, 738, 739, 757, 763.  
**Soffici Ardango** : 141, 142, 156, 161, 407, 491.  
**Solmi Franco** : 207, 208, 401, 828, 855, 873.  
**Souriau Etienne** : 19, 30, 31, 43, 51, 53, 59, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 80, 81.  
**Stella Franck** : 92.  
**Stephan Lucien** : 79.  
**Stuart Alexander** : 134.  
**Studinka Félix** : 349, 351, 807.  
**Sylvester David** : 929, 948, 956, 962.

**Tatline Vladimir** : 737.  
**Tassi Roberto** : 418.  
**Terrasse Antoine** : 173, 187, 188, 190, 197, 239, 247, 379, 387, 571, 581, 895, 918, 926, 949, 956, 963.  
**Terrasse Charles** : 190, 239, 893, 949.  
**Terrasse Michel** : 176, 180, 183, 238, 243, 244, 262.  
**Tillman Sidney** : 659.

**Titien (Tiziano da Cadore):** 260, 796, 805.

**Tuchman Phyllis:** 282, 335, 435, 447, 448, 674, 1013.

**Turner William:** 805.

**Uccello Paolo:** 150, 161, 402, 809, 810, 812, 822.

**Uhde William:** 750.

**Vaillant Annette:** 588.

**Valery Paul:** 5.

**Valles-Bled Maïthé:** 542, 575, 577, 945.

**Van Der Mark Jan:** 131, 273, 274, 279, 294, 306, 309, 310, 325, 327, 328, 435, 436, 437, 438, 447, 466, 468, 469, 603, 609, 615, 632, 649, 673, 680, 983, 984, 988, 989, 991, 1001, 1002.

**Van Der Weyden Rogier:** 797.

**Van Dongen Kees :** 894.

**Vauxelle Louis:** 703, 704.

**Velasquez Diego:** 424, 811.

**Verdet Dora:** 699, 700.

**Verlaine Paul:** 178, 179, 180, 182.

**Vermeer de Delft :** 797, 811, 878.

**Véronèse Paul :** 796, 805.

**Viatte Germaine :** 983.

**Vierny Dina:** 259.

**Vinci (de) Léonard:** 70, 781.

**Vitali Lamberto:** 151, 157, 222, 226, 812, 823, 828.

**Vollard Ambroise:** 178, 262, 606, 672, 676, 960.

**Vuillard Edouard:** 186, 960.

**Warhol Andy:** 325, 438.

**Watkin Nicolas:** 178, 180, 261, 262, 375.

**Wilkin Karen:** 149, 150, 152, 156, 157, 162, 163, 164, 198, 213, 225, 399, 408, 411, 413, 414, 415, 512, 513, 521, 536, 810, 811, 812, 813, 822, 823, 858.

**Withfield Sarah :** 562, 563, 564, 565, 582, 585, 916, 940, 948, 962.

**Werth Léon :** 916.

**Wunenberger Jean Jacques:** 57, 67, 589, 590, 761.

**Young Thomas :** 771, 777, 778, 787, 788, 792.

**Zervos Christian :** 177, 367, 370, 371, 372, 375, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 717, 718, 752.

**Zuppiroli Libéro :** 771, 780, 791, 806.

**Zurbaràn (de) Francisco :** 811, 827, 839, 854.